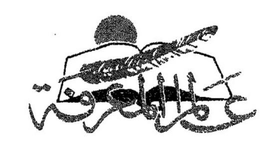
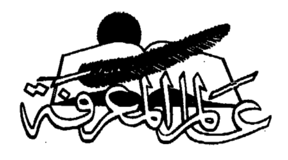


١٥٤

النقطة المتحولة:
أربعون عاماً في استكشاف المسرح

تأليف
بيتر بروك
ترجمة: فاروق عبد القادر

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

النقطة المتحولة:

أربعون عاماً في استكشاف المسرح

تأليف
بيتر بروك
ترجمة: فاروق عبدالقادر

١٥٤ ربيع أول ١٤١٢هـ - أكتوبر ١٩٩١م

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت - 13100

العنوان الأصلي للكتاب

The Sifting Point :
Fourty Years of Theatrical
Exploration, 1946-1987. (1989).

المحتوى



عن الكاتب والكتاب

● لعل بيتر بروك (١٩٢٥) ــ أن يكون أهم فنانى مسرح الغرب المعاصر ، وأكثرهم حضورا وتأثيرا . درس فى « أكسفورد » ، وبدأ يخرج أعمال شكسبير وهو دون العشرين . ومن المؤكد أنه ليس بوسع أى متابع للمسرح المعاصر أن يتجاهل عددا من العروض الهامة والمثيرة التى قدمها بروك ، من بينها « الملك لير » (مع بول سكوفيلد) فى ١٩٦٢ ، و « مارا صاد » لبيتر فايس فى ١٩٦٤ ، و « يو . اس » فى ١٩٦٦ ، و« أوديب » (عن نص سينيكا) مع جون جيلجوود فى ١٩٦٨ ، و« حلم منتصف ليلة صيف » فى ١٩٧٠ .

وفى هذه السنة ذاتها أسس بروك « المركز الدولى لأبحاث المسرح » فى باريس ــ وهو يحدثنا عنه حديثا طويلا فى هذا الكتاب ــ بهدف أن يختبر الشروط الأساسية التى يمكن أن يقوم فيها مسرح يعتمد ، فقط ، على ما هو جوهرى : « أقمنا أولا مركزا للأبحاث أضفنا إليه فيما بعد « مركزا للإبداع » ، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلسلة متداخلة الحلقات من الأنشطة ، شعرنا بأن البحث فى المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الأداء ، وأن الأداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له .. (..) كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة ، وكان على ارتحال دائم ، يأخذ جماعته المختلطة تلك فى رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث أن عرفت فرقا مسرحية من قبل .. » .

وما أطول الرحلات التى قطعها بروك وفريقة من الممثلين ذوى الجنسيات المختلفة ، والأطر الثقافية المتباينة ، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم فى وسط أفريقيا ، وفى أطراف استراليا ، وفى أماكن مختلفة من آسيا وأمريكا . عن هذه التجربة الفنية والإنسانية الخصبة تمت عروض لا تقل أهمية عن سابقاتها فى المسرح المعاصر : « أورجاست » — عن كتاب الزرادشتيين القديم « الأفستا » فى ١٩٧١ ، و« الأيك » عن قبيلة أفريقية تعانى الجفاف والمجاعة فى ٧٥ / ١٩٧٦ ، و« اجتماع الطير » عن نص الشاعر الفارسى فريد الدين العطار فى ١٩٧٩ ، ثم آخر أعماله — ربما أعظمها — « المهابهاراتا » عن الملحمة الهندية الشهيرة فى ١٩٨٧ .

وكمثال لما يؤدى إليه مثل هذا البحث ، يكتب بروك عن « اجتماع الطير » : كان هذا العمل فى تطور دائم ، لعبنا عددا من صياغاته فى أفريقيا ، وعددا آخر فى باريس ، وكثيرا عبر أمريكا .. وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دورى كل ليلة ، حتى يكتسب كل عضو فى الجماعة فهما جديدا لكل دور .. وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين ، مسؤلون عن سبع صياغات للعمل . الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض : يبدأ الأول فى الثامنة من المساء ، والثانى فى منتصف الليل ، والثالث فى الفجر . أول العروض كان ارتجاليا ، وثانيها كان هادئا ملتزما بالنص ، وثالثها كان ذا طابع احتفالى .. » .

ويلفت النظر فى اختيارات بروك تلك أنه ليس محاصرا داخل أطر ثقافته الأغريقية — الأوربية أو قاصرا عليها ، بل هو قادر على أن يبحث فى تقديم « أوديب » كما يبحث فى تقديم « لير » ، ويلتفت — فى الوقت ذاته — نحو كتاب الزرادشتيين القديم ، وصوفية فريد الدين العطار ، والملحمة الهندية

الكبيرة « المهاباراتا » . .. وهو حين يقترب من تلك الابداعات الكبيرة الصادرة عن ثقافات أخرى ، فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة ، أو بقوالب جاهزة عليه أن يفسر مادته على أن تتلاءم داخلها ، لكنه يقترب منها ، باحترام ومحبة ، ورغبة صادقة فى فهم منطقها الداخلى ، والوظيفة التى كانت تؤديها فى الثقافة التى صدرت عنها : حين قرر بروك تقديم « المهابهارتا » كانت الخطوة المنطقية التالية أن يذهب — وفرقته — إلى الهند ، وهناك — بما رأى وعرف — تحدد اتجاهه نحو العمل : « وقد مَسَّ قلوبنا هذا الحب الذى يكنه الهنود « للمهابهاراتا » . وملأنا هذا بالاحترام والخشية معا تجاه المهمة التى أخذناها على عواتقنا .. والذى قاد خطانا فى الهند أكثر من سواه كان هو التراث الشعبى ، فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة فى كل فنون الشعوب على السواء ، والتى ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة .. (..) رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى لا أن نقلد .. »

من هنا تأتى النتائج التى يتوصل إليها مثل هذا العمل — لو صح وصفها بأنها نتائج — ليست ذات أهمية مسرحية فقط ، ولا فنية فقط ، ولا ثقافية فقط ، لكنها إنسانية على وجه العموم .

* * *

وبروك فى هذا الكتاب يطرح ذات الأسئلة التى سبق أن طرحها فى كتابه المعروف « المساحة الفارغة ، ١٩٦٩ » (انظر ترجمة له قدمها كاتب هذه السطور ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٨٦) . إنه رجل مسرح ، ولهذا انطلق من البدهية البسيطة وهى أن المسرح يجب أن يكون

مسرحا ، بمعنى أن يقدم مسرحية ، لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الأفكار أو منشوراً دعائيا . وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديسا زائفا لنص بعينه أو تراثٍ بعينه أو تكنيك بعينه ، وكان هذا يعنى طرح الأسئلة الأساسية : « لماذا المسرح على الإطلاق ؟ لأى هدف ؟ هل هو مفارقة تاريخية ؟ هل هو أثر بال متخلف يجب أن يحال إلى الاستيداع مثل نصب تذكارى قديم أو زى عتيق طريف ؟ لماذا نصفق ونستحسن .. لأى شىء ؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقى فى حياتنا ؟ أية وظيفة يمكن أن تؤديها ؟ ماذا يمكنها أن تكتشف ؟ ما خصائصها وما سماتها العامة ؟ .. » .

ولا يتوقع أحد أن يقدم بروك إجابات حاسمة ونهائية لهذه الأسئلة ومثلها . لا يعرف الفن مثل هذه الإجابات ، لكنه يقدم إجابته هو ، وإجابته محددة بشروط وجوده ، وهى كذلك لا تنفصل عن تاريخ كتابتها : « هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور ، وكلما مضيت فى العمل أصبحت هذه النتائج أقل شمولا .. » . هو إذن كتاب يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من إجابات ، يشرح مبررات الرفض أكثر مما يفسر أسباب القبول ، ويمزق أستار الوهم والخداع وسوء النية والقصور والعجز عن الاكتمال التى تلف المسرح فى أشكاله الأربعة التى ناقشها : المميت والمقدس والخشن والمباشر . ومجال بحثه يدور حول ثوابت ثلاثة :

الممثل والمخرج والجمهور . ولقد نشرت كتابات كثيرة حول الممثل وفن التمثيل ، وبدرجة أقل حول المخرج ووظيفة الإخراج ، أما دور الجمهور فى التجربة المسرحية ، فلعل فنانا مسرحيا معاصرا لم يتناوله بمثل هذا الشمول والنفاذ .

بيتر بروك يضع الجمهور فى قلب التجربة المسرحية ، ويلقى عليه عبئها : « هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج ، هل يود أى تغيير فى شروطه ؟ هل يود أن يتغير شىء فى نفسه ، فى حياته ، فى مجتمعه ؟ ، إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح ، من حيث هو امتحان قاسٍ ، منظار مقرِّب ، أضواء كاشفة ، مكان للمواجهة . من ناحية أخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله . فى هذه الحالة لن يصبح بحاجة للمسرح فقط ، لكنه بحاجة لكل شىء يستخرجه منه ، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذى يخدش ، وإلى أن يبقى هذا الأثر ، ولا يزول .. » .

* * *

يرجع بروك ، إذن ، ليتفحص ذات الأسئلة ــ الهموم ، وقد انقضى عشرون عاما ، زادته ثراء وخبرة ومعرفة بهذا الفن الساحر ، وأضافت إليه تجاربه فى تقديم المسرح أمام شعوب مختلفة ، وفى أطر وسياقات متغيرة ، وما أرهف إحساسه بكل ما هو جوهرى فى التجربة المسرحية (هو الذى كتب فى « المساحة الفارغة » : إننى أستطيع أن أعلم أى شخص كل ما عرفته عن قواعد المسرح وتكنيكه فى ساعات قلائل ، أما الباقى فهو الممارسة .. ») .

وقد لا أكون مبالغا لو قلت إن فى هذا الكتاب « كل » بيتر بروك : فبالإضافة لعروض المسرح التى قدمها أو شارك فى إعدادها يحدثنا هنا عن تجربته فى إخراج الأوبرا أو « فن الضجيج » كما يسميه ، وتجربته فى إخراج الأفلام (سينما الحياة) ، ويحدثنا عن عدد هائل من فنانى المسرح والأدب والسينما والرسم الذين عرفهم أو عمل معهم : من كريج إلى بيكيت ، ومن جروتوفسكى إلى سلفادور دالى ، ومن دورينمات إلى جون جيلجوود ومن

تيد هيوجز إلى جين مورو ، ومن وليم جولدنج إلى مارجريت دورا .. الخ .

أما شكسبير فيبدو أنه عشقه الأول والأخير ، نقطة الابتداء والانتهاء عنده . والفصل الذى يكتبه عنه هنا (وما شكسبير ؟) من أجمل وأعمق الكتابات عن شكسبير وأكثرها نفاذا ، وربما كان وجه التميز فيه أن شكسبير كان — فى جوهره — رجل مسرح ، كما أن بروك — فى جوهره — رجل مسرح ، ومن ثم وجد طريقه نحو فهم وتمثل تلك الغابة الملتفة من الكلمات على طول سبع وثلاثين مسرحية ، وهو هنا يقدم خبرته به مركزة مصفاة .

لا أود أن أطيل . هذا هو « كل » بيتر بروك بين يدى القارىء ، وأرجو أن يأذن لى فى أن أعيد هذه الكلمات التى سبق أن كتبتها فى تقديم ترجمة « المساحة الفارغة .. »، وأخيرا .. إن بيتر بروك سيد من سادة النثر بالإنجليزية ، يقدم خبرته بفن عمره عشرات القرون ، من خلال الممارسة والعمل اليومى ، من خلال النجاح والفشل ، من خلال كدح التدريبات والبروفات وتوهج الليالى الأولى .

أتمنى أن أكون قد قدمت له ترجمة فاهمة ومفهومة . لكل من يحلم ، أو يعمل من أجل مسرح جديد له وظيفة أخرى فى بلادنا ، من أجل مسرح ضرورى ، مسرح البهجة والوعى معا : لا شىء يأتى ويمضى دون أثر .. »

فاروق عبد القادر

القاهرة — فبراير ١٩٩٠

إلى .. ميشلين روزان ،

لأنها النقطة النابضة بالحياة ، والتي يستمد كثير مما جاء بهذا الكتاب حياته منها ..



تقديم

لم أؤمن يوما بوجود حقيقة واحدة مفردة . لا حقيقتى أنا ولا حقائق الآخرين . وإننى أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية فى مكان ما وزمان بعينه . لكننى اكتشفت أيضا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر .

ثم يمضى الزمن ، فنتغير نحن ، ويتغير العالم ، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحول وجهة النظر . وحين أنظر ورائى إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات ، والحديث عن أفكار فى أماكن مختلفة ومناسباتٍ لاحدَّ لتنوعها ، يفجأنى وجود شىء واحد ثابت ودائم ، فمن أجل أن يصبح لوجهة النظر فائدة ما ، يجب أن يلتزم بها صاحبها التزاما كاملا ، وأن يدافع عنها — حرفيا — حتى الموت . رغم ذلك يبقى — فى ذات الوقت — صوت بداخله يهمهم له : « لا تكن جادا لهذا الحد . تمسك بآرائك بقوة ، ودع الأمور تمضى بيسر ... » .

الفصل الأول .

حسّ بالاتجاه

حدس دون شكل :

حين أبدأ العمل فى مسرحية ، أبدأ بإحساس داخلى عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل . وهذا أساس مهنتى وأساس دورى ، وهو إعدادى لبداية التدريبات على المسرحية التى سأشرع فيها . وثمة إحساس داخلى دون شكل هو صلتى بالمسرحية ، هو اقتناعى بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم . ودون هذا اليقين لن أستطيع إخراجها ، فلا تكنيك لدىَّ . وإذا كان على أن أمضى لمسابقة ، حيث أُعطَى مشهدًا ويطلب الىَّ إعداده ، وإذا كان لابد أن أبدأ ، فإننى أستطيع تقديم توليفة من التكنيكات ، وعدة أفكار أقيمها على أساس من خبرتى بإعداد المسرحيات . لكن هذا لن يكون حسنا . لا تصميم جاهزا عندى لإخراج المسرحيات ، لأننى أعمل عن طريق هذا الإحساس الداخلى غير المتشكل ، غير المتبلور ، ومنه أشرع فى الإعداد .

الإعداد يعنى التقدم نحو تلك الفكرة . أبدأ بإقامة المشهد المسرحى ، ثم أحطمه ، أقيمه ثم أحطمه ، وأنا أفكر فى حلول له : أى نوع من الأزياء والأدوات ؟ أى نوع من الألوان ؟ وتلك كلها أدوات اللغة التى يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلى أقرب لأن يكون أكثر تماسكا وتحددا .

وتدريجاً سينبثق عنه الشكل ، وهو شكل يجب إخضاعه للتجريب والتعديل ، لكنه يبقى شكلاً قد انبثق . وهو ليس مغلقا ، لأنه ليس إلا المشهد المسرحى فقط ، وأقول ليس سوى المشهد المسرحى ، لأن المشهد ليس سوى الأساس ، المنصة ، ثم يبدأ العمل مع الممثلين .

ويجب أن يخلق العمل فى التدريبات جواً عامًا يشرع فيه الممثلون بملء حرياتهم فى تقديم كل ما يمكنهم تقديمه للمسرحية . لهذا يكون كل شىء مفتوحا وطلقا فى المراحل الأولى من التدريبات ، ولا أفرض عليها شيئا على الإطلاق . وبمعنى من المعانى ، فإن هذا يعارض — على خط مستقيم — التكنيك الذى يستخدمه المخرج الذى يلقى خطابا فى اليوم الأول للتدريبات ، يتحدث فيه عن المسرحية ، وعن منهجه فى الاقتراب منها . وقد اعتدت أن أفعل هذا قبل سنوات مضت ، وتبينت أخيرا أنها طريقة فاسدة فى البداية .

هكذا سنبدأ التدريبات . قد نبدأها باحتفال ، نبدأها بأى شىء ، ولكن لا نبدأها أبدا بالأفكار . فى بعض المسرحيات ، فى « ماراصاد » مثلا ، ظللت ثلاثة أرباع فترة التدريبات ، أشجع الممثلين وأشجع نفسى — وهى عملية ذات اتجاهين — على أن ننتج بوفرة وإفراط ، وكان السبب — ببساطة — أن الموضوع على جانب كبير من الدينامية ، وأصبح ثمة فيض هائل من الأفكار غير المنسقة ، حتى أنك لو شاهدتنا حتى ثلاثة أرباع الزمن الذى استغرقته التدريبات ، لظننت أن المسرحية ستغرق وتتحطم تماما تحت دفق هذا الفيض مما يسمى ببدع الإخراج ، كنت أحفز الآخرين لأن يقدموا كل شىء ، حسنا كان أو رديئا ، لم أفرض رقابة على شىء أو على أحد ، حتى على نفسى . وكنت أقول : « ولم لا أفعل ؟ » ستكون هناك

سخافات وأشياء مثيرة للسخرية ، هذا لا يهم ، فالهدف هو أن نخرج من هذا كله بمادة وفيرة يمكن أن تتشكل تدريجيا . تتشكل حسب أى معيار ؟ أقول لك : تتشكل حسب علاقتها بذلك الإحساس الداخلى الذى لا شكل له .

هذا الإحساس الداخلى غير المتشكّل سيبدأ فى التشكل حين يلاقى هذا الفيض من المادة ، فيبرز كعامل مسيطر ، تذوى فى ظله أفكار غامضة وسخافات كثيرة ، ويظل المخرج يحرض الممثل ويستثيره ويوجه إليه الأسئلة ، وهو يفعل ذلك فهو يرجع — المرة بعد المرة ، وحده ومع الآخرين — ليرى بنية المسرحية كلها . وأنت هنا سترى أشكالا تتخلق ، وتبدأ فى التعرف عليها ، وفى المرحلة الأخيرة من التدريبات يتوجه عمل الممثل نحو مساحة معتمة هى الحياة الداخلية الخفية للمسرحية . ويعمل على إضاءتها وحين يضىء الممثل تلك الحياة الداخلية الخفية للمسرحية ، فهو يجعل المخرج فى الموقع الذى يستطيع أن يرى منه الاختلاف بين أفكار الممثل والمسرحية ذاتها .

فى هذه المراحل الأخيرة ، يقوم المخرج باستبعاد كل ما هو دخيل وغير مترابط ، وكل ما ينتمى للممثل وحده ، أى لا ينتمى لارتباطه الحدسى بالمسرحية . والمخرج بفضل عمله السابق ، ولأن هذا دوره ، وأيضا بفضل هذا الإحساس الداخلى ، هو فى موقع أفضل ، يستطيع منه تحديد ما ينتمى للمسرحية ، وما ينتمى لتلك البنية الفوقية من النفايات ، والتى يجلبها كل إنسان معه .

والمراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية ، هذه هى اللحظات التى يتحتم عليها فيها أن تحث الممثل وتحرضه على استبعاد كل ما هو سطحى ،

وعلى أن يصوغ وأن يكثّف ويلخّص ، وعليك أن تفعل هذا دون أن يداخلك الإشفاق ، حتى على نفسك . ذلك أن كل ابتكار من جانب الممثل يجب أن يقابله ابتكار من جانبك . وأنت قد اقترحت ، وابتكرت فى عملك شيئا تهدف به لأن تصور شيئا . كل هذا سيذهب ، وما سيبقى شكل عضوى . ان هذا الشكل ليس أفكارا مفروضة على المسرحية لكنه المسرحية ذاتها وقد أضيئت . والمسرحية بعد أن أضيئت هى الشكل . من هنا فحين يبدو الناتج النهائىُ موحدا على نحو عضوى ، فليس السبب هو التوصل إلى مفهوم موحد للمسرحية ، بدأ العمل على هديه منذ البداية . أبدا لم يكن الأمر على هذا النحو .

حين أخرجت « تيتوس أندرونيكوس » ، لقى العرض مديحا كثيرا باعتباره أفضل من النص . قال الناس أن هذا عرض استطاع أن يقدم شيئا من تلك المسرحية السخيفة المستحيلة . كان هذا يرضى غرورى لأبعد الحدود ، لكنه لم يكن صحيحا ، وقد كنت أعرف تماما أننى لا أستطيع أن أقوم بهذا الاخراج لمسرحية أخرى . ومن هنا يسىء الناس ، غالبا ، فهم ما يعنيه عمل المخرج ، وهم يتصورونه ــ على نحو من الأنحاء ــ مثل مصمم ديكور المنازل ، الذى يستطيع أن يجعل من أى حجرة أى شىء ، مادام قد توفر لها المال الكافى ، والأشياء الكافية التى يضعها فيها . لا ، ليس الأمر على هذا النحو . فى « تيتوس أندرونيكوس » كان العمل موجها نحو التقاط التلميحات والخيوط الخفية فى النص ، واعتصار ما يمكن اعتصاره منها . قد تكون موجودة على نحو جنينى فقط ، لكننا نستخرجها . أما لو كانت غير موجودة لتبدأ بها ، فقد استحال العمل . انك لو أعطيتنى رواية بوليسية حافلة بالإثارة ، وقلت لى : « افعل مثلما

فعلت » « بتيتوس أندرونيكوس » فلن أستطيع . ذلك أن ما هو ليس موجودا ، كامنا فيها ، لا يمكننى أن أعثر عليه .

رؤية مُجَسَّمة :

بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائى ، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين .. إلخ ، كأنهم خدم له ، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول . فى فرنسا وألمانيا تلقى هذه الطريقة تقديرا كبيرا ، ويطلقون عليها « قراءة » المخرج للنص . وقد وصلت إلى اقتناع بأن هذه الطريقة ليست سوى استخدام تعس أخرق للإخراج ، ومن الأشرف لمن يريد أن يحقق سيطرة كاملة على وسائطه التعبيرية أن يستخدم قلم الكاتب أو فرشاة الرسام . البديل غير المقنع لهذا المخرج هو ذلك الذى يجعل من نفسه خادما ، مجرد منسق لعمل جماعة من الممثلين ، يقتصر دوره على تقديم الاقتراحات أو توجيه النقد أو التشجيع ــ هؤلاء المخرجون طيبون ، وهم مثل سواهم من الليبراليين أصحاب النوايا الحسنة والقدرة على التسامح ، لا يستطيعون أن يتجاوزوا ــ فى أعمالهم ــ نقطة محددة .

وإننى أعتقد أننا يجب أن نقسم فعل « الإخراج Direct » من منتصفه تماما : فنصف الفعل ينصرف للإدارة والتوجيه ، أى تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات وأن تكون له الكلمة الأخيرة فى الرفض والقبول . النصف الثانى ينصرف إلى تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل . هنا يصبح المخرج دليلا ، أنه قابض على الدفة ، فيجب أن يكون قد درس الخرائط ، وأن يكون على

معرفة باتجاهه : أيبحر نحو الشمال أو نحو الجنوب ، إنه يبحث طول الوقت ، لكن بحثه ليس خبط عشواء ، وهو لا يبحث من أجل البحث ذاته ، لكنه يبحث من أجل هدف . فالرجل الباحث عن الذهب يمكن أن يسأل آلاف الأسئلة ، لكنها جميعها تؤدى إلى الذهب ، والطبيب الذى يريد أن يستكشف لقاحًا بعينه ، قد يجرى عددا كبيرا ومنوعا من التجارب ، لكنه يهدف منها جميعا إلى علاج مرض بعينه ، وليس مرضا آخر . إذا وُجد هذا الحس بالاتجاه ، استطاع كلٌّ أن يلعب دوره بامتلاء وإبداع قدر ما يستطيع ، وعلى المخرج أن ينصت للآخرين ، ويستجيب لاقتراحاتهم ، ويتعلم منهم ، وأن يكون قادرا على تغيير وتعديل أفكاره على نحو جذرى ، وهو يستطيع دائما تغيير المسار ، وقد ينحرف فجأة ودون توقع من طريق لطريق ، على أن تظل كل الطاقات الجماعية موجهة نحو هدف واحد . إن هذا ما يتيح للمخرج أن يقول « نعم » أو يقول « لا » ، ويوافقه الآخرون بارتياح .

من أين يأتى هذا « الحس بالاتجاه » ، وفيم يختلف ــ حقيقة ــ عن ذلك « المفهوم الإخراجى » المفروض ؟ إن « المفهوم الإخراجى » صورة سابقة على عمل الأيام الأولى ، أما « حس الاتجاه » فلا يتبلور كصورة إلا فى نهاية العملية كلها . المخرج ليس بحاجة إلا لمفهوم واحد فقط ، وعليه أن يجده فى الحياة لا فى الفن ، وهو الإجابة عن تساؤلاته : ما الذى يؤديه فعل المسرح فى العالم ، ولماذا يوجد أصلا . ومن الواضح أن هذه الإجابة لا يمكن أن تصدر عن تخطيط ثقافى دقيق ، وأكثر أشكال المسرح التزاما قد غرقت فى دوامات النظرية . وقد يقضى المخرج كل عمره باحثا عن الإجابة : عمله يغذّى حياته ، وحياته بدورها تغذى عمله . ولكن تبقى حقيقة أن التمثيل فعل ، ولهذا الفعل أثره ، ومكان هذا الفعل هو العرض .

والعرض موجود فى العالم ، وكل الحاضرين هنا واقعون تحت تأثير ما يُعرض .

وليس السؤال هو « عن أى شىء يدور الحدث ؟ » ، ولكنه سؤال عن شىء ما ، هو ما يحدد مسؤولية المخرج فى اختيار نوع من المادة دون غيرها ، ليس لأهمية هذه المادة فى ذاتها فقط ، ولكن لامكاناتها المحتملة ، إن الحس بهذه الإمكانات المحتملة هو ما يقوده نحو اكتشاف المكان والممثلين وأشكال التعبير . إنها إمكانات محتملة ، موجودة لكنها لم تصبح معروفة بعد ، إنها كامنة وقابلة ــ فقط ــ لأن تُكْتشف ، ويعاد اكتشافها ، وتتعمق من خلال عمل الفريق . داخل هذا الفريق ، كلٌّ يملك أداة واحدة ، هى ذاتيته الخاصة ، الممثل والمخرج فى هذا سواء ، فمهما تفتَّح الواحد منهم لا يستطيع أن يثب خارج جلده . وكل ما يمكنه عمله هو أن يوقن بأن العمل المسرحى يتطلب من الممثل والمخرج أن يواجه كل منهما اتجاهات متعددة فى ذات الوقت .

ويجب على المرء أن يكون مؤمنا بذاته ، مؤمنا ــ لحد كبير ــ بما يفعل ، لكن عليه ــ رغم ذلك ــ أن يظل مؤمنا بمعرفته أن الحقيقة ، غالبا ، ما تكون فى مكان آخر ، لهذا فهو يتمنّى أن يكون مع ذاته ، وأن يكون فيما وراءها ، ويشهد المرء كيف أن هذه الحركة من الداخل للخارج تتطور من خلال التفاعل المتبادل مع الآخرين ، وهى أساس الرؤية المجسمة للحياة ، التى يستطيع المسرح أن يقدمها .

هناك خشبة مسرح واحدة فقط :

ثمة سوء فهم حول المسرح فى أيامنا ، يتمثل فى الظن بأن العملية

المسرحية تدور فوق خشبتين ، كما فى مجالات أخرى : الأولى يدور فوقها إعداد العمل ، والثانية يدور فوقها بيع هذا العمل . وقد كانت هذه هى العملية لقرون عديدة ، فيما عدا بعض أشكال المسرح الشعبى ، وأشكال خاصة من المسرح التقليدى . ففترة التدريبات تستخدم لإعداد الموضوع ، وفى الوقت المناسب ، يعرض الموضوع للبيع . تماما كما يشكّل صانع الفخار آنيته ، ويكتب المؤلف كتابه ، ويخرج المخرج فيلمه ، بعدها يُطلق كلّ ما أنجزه فى العالم . يسرى سوء الفهم هذا على عمل الكاتب المسرحى ، كما يسرى على عمل المصمم والمخرج . حتى فى عنوان عمل ستانسلافسكى الكبير « بناء الشخصية » (Building a Character) نجد واحدة من صور سوء الفهم ، فهو يتضمن أن الشخصيه يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار ، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فى بناء الشخصية يمكن أن تبنى كما يبنى الجدار ، وفى يوم ما يتم وضع الحجر الأخير فيكتمل بناء الشخصية . وعندى أن الأمر على العكس تماما ، وأستطيع القول إن العملية لا تتكون من خشبتين ، ولكن من مرحلتين : الأولى هى الإعداد ، والثانية هى الميلاد . وهذا قول مختلف كل الاختلاف .

إذا نحن فكرنا على طول هذه الخطوط لتغيرت أشياء كثيرة ، فعمل الإعداد قد لا يستغرق سوى خمس دقائق ، كما يحدث فى ارتجالية ما ، وقد يدوم سنوات طويلة ، كما يحدث فى أشكال أخرى من المسرح . لكن هذا لا يهم . المهم أن الإعداد يعنى دراسة واعية ، دقيقة وصارمة ، لكل العقبات ، وطرق تجنبها أو التغلب عليها . ويجب أن تتتابع الخطى ، تعتمد سرعتها أو إبطاؤها على حالتها العامة . وإننى أفضل أن أستبدل صورة الخزّاف أو صانع الفخار هنا بصورة الصاروخ المنطلق نحو القمر : تنقضى الشهور تلو الشهور فى مهمة إعداده للانطلاق ، ثم ذات صباح مشرق ،

هوب ! الإعداد اختبار وامتحان وتنظيف ، الطيران أمر مختلف . وبنفس الطريقة ، فإن إعداد الشخصية يمضى فى اتجاه هو عكس البناء ، إنه الهدم والإزالة ، بمعنى أن على الممثل أن يستبعد — حجرا بعد حجر — كل شيء فى عضلاته وأفكاره وصور الكف التى تحول بينه وبين دوره ، حتى يأتى يوم يندفع فيه الدور — مثل دفقة هواء — ليتخلل مسامه كلها .

هذه العملية مفهومة على وجهها الصحيح بالنسبة للرياضة ، فلا أحد يمكن أن يخطيء فهم معنى التدريب على السباق قبل حدوثه ، مع تخطيط لمساره . وبالنسبة لفهمى ، فإن الرياضة تقدم لى أكثر الصور دقة وأكثر الاستعارات ملاءمة للأداء المسرحى . فمن ناحية : ليست هناك حرية فى السباق ، أو فى مباراة لكرة القدم ، بل هناك قواعد ، واللعبة يتم حسابها بأكثر المقاييس دقة وصرامة ، تماما كما فى المسرح ، حين يحفظ كلّ دوره ، ويحترمه حتى آخر كلمة فيه . لكن هذا السيناريو المحكم لا يحول بينه وبين الارتجال حين تحدث الواقعة . وحين يبدأ السباق ، يستدعى العدّاء كل الوسائل التى بإمكانه ، وكذلك حين يبدأ العرض ، يقف الممثل وسط بناء المشهد ، مستغرقا فيه تماما ، يرتجل داخل الخطوط الهادية له ، ومثله مثل العداء ، عليه أن يدخل إلى ما هو غير متوقع ، ولم يتنبأ به أحد . على هذا النحو يبقى كل شيء مفتوحا ، أما بالنسبة للمتفرج ، فإن الحدث يحدث فى اللحظة الملائمة تماما ، لا قبلها ولا بعدها . وأنت إذا نظرت من السماء وجدت كل مباريات كرة القدم متشابهة ، فى حين انه ليست هناك مباراة واحدة يمكن تكرارها ، بكل تفاصيلها .

وهكذا ، فالإعداد الدقيق لا يتحكم فى هذا التكشف غير المتوقع للنسيج الحى ، الذى هو الانسجام والتناغم فى ذاته . ودون الإعداد يصبح الحدث

ضعيفا ومهوشا وخلوا من المعنى . وعلى أى حال ، فإن الإعداد لا يعنى إقامة شكل ، لأن الشكل المنضبط يأتى فى أكثر اللحظات حرارة وسخونة ، حين يحدث الفعل . إذا نحن سلّمنا بذلك ، رأينا أن كل أفكارنا يجب أن تتوجه للخارج ، منطلقة من هذه اللحظة الواحدة ، لأنها لحظة الإبداع الوحيدة . وإذا انطلقنا بعدها على نحو منطقى ، فسنجد كل مناهجنا ونتائجنا وقد انقلبت رأسا على عقب .

أشكال من سوء الفهم :

لم أبدأ عملى فى المسرح مدفوعا بعشق خاص له ، فقد كان يبدو لى سلفا كئيبا ومحتضرا لفن السينما ، وذات يوم مضيت للقاء رجل كان منتجا كبيرا فى تلك الأيام ، وكنت قد أخرجت فيلما من أفلام الهواة فى أكسفورد بعنوان « رحلة عاطفية » ، وقلت لذلك الرجل : « أريد أن أخرج أفلاما ... » ، ولم يكن معقولا آنذاك أن يتولى شاب فى العشرين إخراج فيلم ، لكن هذا المطلب بدا لى معقولا بما يكفى ، وربما بدا سخيفا تماما بالنسبة للمنتج الذى أجابنى : « تستطيع أن تأتى هنا وتعمل إن شئت ، سأعطيك وظيفة مساعد ، إذا قبلتها فستتعلم الحرفة ، وبعد سبع سنوات ، أعدك بأن أعطيك فيلمك الخاص لتخرجه .. » ، وكان هذا يعنى أننى سأصبح مخرجا فى السابعة والعشرين ، وأظن الرجل تحدث إلىّ بجدية وأريحية ، لكن الانتظار هذه الفترة الطويلة بدا لى أمرا غير معقول .

ولأن أحدا لم يقبل أن يعهد إلىّ بفيلم أخرجه ، فقد تحولت ـــ بشعور مرعب بالتنازل ـــ إلى قبول إخراج مسرحية فى مسرح بالغ الصغر هو الذى توفر لى ، وفى الأسابيع السابقة على التدريب الأول ، أعددت النص بعناية

كأننى سأقوم بتصويره للسينما ، كانت المسرحية تبدأ بين اثنين من الجنود ، فقررت أن ينشغل أحدهما بحذائه ، وفى منتصف السطر الخامس من الحوار ينقطع رباط الحذاء .

وفى الصباح الأول ، لم أكن على يقين من كيفية إجراء التدريب وسط المحترفين ، لكن الممثلين أشاروا بوضوح إلى أننا يجب أن نجلس ، ونبدأ القراءة . وعلى الفور طلبت من الممثل الذى يلعب دور الجندى الأول أن يخلع حذاءه ، وأن يلبسه وهو يقرأ . اندهش الممثل قليلا ولكنه طاوعنى ، فانحنى للأمام ، وبقيت نسخة من النص تتوازن بصعوبة فوق ركبته . وفى منتصف السطر الخامس ، طلبت إليه أن يخلع رباط الحذاء . فأومأ برأسه وهو مستمر فى القراءة : « لا .. » ، فأوقفته : « افعل ما قلت لك .. » بدا مندهشا : « ماذا تقول ؟ .. الآن ؟ .. » ، اندهشت أنا لدهشته : « نعم .. الآن .. » .

« لكن هذه قراءة أولى .. » . وطفت على السطح كل مخاوفى الكامنة من ألا تُطاع أوامرى ، وشممت رائحة التخريب ، ومعارضة السلطة ، فأصررت على مطلبى ، وأذعن الممثل غاضبا . وفى استراحة الغداء جاءت السيدة التى تدير المسرح ، وانتحت بى جانبا برقة ولطف : « إن هذه ليست طريقة التعامل مع الممثلين .. » .

وكان هذا كشفا ، فقد كنت أتصور أن الممثلين — كما فى الفيلم — عليهم أن ينفذوا فورا ما يطلبه المخرج ، وبعد أن هدأ رد الفعل الغاضب لكبريائى الجريح ، بدأت أدرك أن المسرح أمر مختلف كل الاختلاف .

وإننى أذكر رحلة قمت بها إلى دبلن حول ذلك الوقت ، فقد سمعت بفيلسوف ايرلندى كان موضة سائدة فى الأوساط الجامعية آنذاك . لم أقرأ

الكتاب الذى كتبه الرجل ، و لم أقابله ، لكننى أذكر عبارة منقولة عنه ، قالها أحدهم فى حانة لكنها صدمتنى على الفور . كانت عن نظرية « وجهة النظر المتحولة » ، وهى لم تكن تعنى وجهة نظر متأرجحة أو متذبذبة . لكنها كانت تعنى أن الكشف من خلال أنماط محددة من أشعة أكس ، يؤدى تغيير المنظور إلى خلق وهم بالكثافة ـــ ولا زلت أذكر ـــ حتى اليوم ـــ الانطباع الذى خلفته هذه النظرية عندى .

فى البدء ، لم يكن المسرح عندى هذا أو ذاك ، كان تجربة وجدتها ممتعة ومؤثرة ومثيرة ، من وجهة نظر حسية خالصة . كان الأمر أشبه بمن يبدأ العزف على آلة موسيقية ، لأنه مفتون بعالم الأصوات ، أو بمن يشرع فى الرسم لأنه يحب رائحة الفرشاة والأصباغ . بالنسبة للسينما كان الأمر كذلك ، فقد كنت أحب بكرات الشرائط والكاميرات وأنواع العدسات المختلفة ، وكنت أستمتع بها من حيث هى موضوعات ، وإننى أعتقد أن كثيرين ممن تجتذبهم السينما إنما تجتذبهم لذات السبب . أما فى المسرح فقد أردت خلق عالم من الأصوات والصور ، وكنت شغوفا بالعلاقات مع الممثلين ، وهى علاقات مباشرة ذات طابع جنسى غالب ، وبالفرح الذى يتأتى عن الطاقة المبذولة فى التدريب ، وبهذا النشاط ذاته ، ولم أحاول أبداً أن أقف لأحاكم هذا الميل أو أقيده . كنت مقتنعا ـــ ببساطة ـــ أننى يجب أن أندفع لقلب التيار . لم تكن الأفكار هى التى يمكن أن تؤدى للكشوف ، ولكنها الحركة . لهذا وجدت دائما أنه من المستحيل أن تتأثر تأثرا عميقا بالدعاوى النظرية وحدها .

فى تلك السنين الأولى عملت كثيرا ، لكننى ارتحلت كثيرا كذلك ، بنفس القدر ، ربما أكثر . خلال السنوات الخمس أو العشر الأولى كنت

أعتبر نشاطى المسرحى أقل الجوانب أهمية فى حياتى . وإذا كان لى مبدأ فى ذلك الحين فلم يكن يعدو تطوير فهم خاص يعتمد على فكرة التناوب أو التعاقب ، وإبدال مجال من مجالات النشاط بآخر . فبعد أن أعمل لفترة فى وسط « ثقافى » ، فى أوبرا مثلا أو فى الكلاسيكيات (شكسبير وما إلى ذلك) أتحول إلى مسرحيات الفارس فى البوليفار ، أو الكوميديا الهابطة أو العروض الموسيقية أو التليفزيون أو السينما ، أو أقوم برحلة . وفى كل مرة كنت أعود ثانية لواحد من هذه المحاولات ، واكتشفت أننى ـــ دون أن أشعر ـــ قد تعلمت شيئا جديدا . وحتى ذلك الحين لم يكن مصادفة أن المسرح والسينما كليهما ظلا يثيران اهتمامى ، ولذات الأسباب ، لكننى لم أكن آنذاك مهتما اهتماما خاصا بالممثلين ، كان اهتمامى الأكبر موجها نحو خلق صور ، خلق العالم . وكانت خشبة المسرح ـــ بالفعل ـــ عالما مستقلا عن العالم الذى يحيط بها ، وهو أحد الأوهام التى يشارك فيها الجمهور .

لهذا .. كان طبيعيا أن ينصرف معظم عملى نحو الجوانب البصرية أو المرئية فى المسرح ، وكنت أهوى اللعب بالنماذج والموديلات وتصميم المشاهد ، وكنت مفتونا بالاضاءة والصوت والألوان والثياب . وحين أخرجت مسرحية شكسبير « دقة بدقة » فى ١٩٥٦ ، كنت أحسب أن وظيفة المخرج هى خلق صورة تتيح للمتفرجين أن يدخلوا لقلب المسرحية ، وهكذا أعدت بناء عوالم « بوش » و « بروجل » ، كما أننى سرت على خطى « واتو » فى إخراجه « خاب سعى العشاق » فى ١٩٥٠ ، وبدا لى أننى يجب أن أحاول خلق مشهد قوى من الصور المتدفقة ، ليكون جسرا بين المسرحية والجمهور .

وحين درست نص « خاب سعى العشاق » صدمنى شىء بدا لى بدهيا ، وبدا لى أن أحدا لم يسمع به حتى ذلك الحين : فى نهاية المشهد الأخير من المسرحية ، يدخل شخص جديد وغير منتظر يدعى « ميركيد » ، وبدخوله يتغير المزاج العام للمسرحية تغيرا كليا : لقد جاء إلى عالم زائف ليعلن أخبارا حقيقية ، ولقد جاء ومعه الموت . ولما كنت أحس بأن صورة العالم التى قدمها « واتو » كانت وثيقة الصلة بهذا ، فقد بدأت أدرك السبب الذى جعل من عمل واتو « عصر الذهب » شيئا مؤثرا على نحو خاص : فرغم أنه يقدم صورة للربيع ، إلا أنه ربيع الخريف ، وفى كل صورة من صوره قدر لا يصدق من السوداوية والكآبة . وإذا أمعن المرء النظر فسيرى حضورا للموت فى مكان ما ، بل إن المرء قد يرى دائما عند « واتو » (على خلاف مع تقليد العصر الذى كان يرى كل شىء حلوا ولطيفا) شخصية معتمة فى مكان ما ، تدير ظهرها إليك ، يقول البعض إنها « واتو » نفسه ، ولكن لا شك فى أن هذه اللمسة المعتمة تضيف بعدا خاصا للعمل كله .

لهذا جعلت « ميركيد » يدخل مرتفعا من وراء الخشبة ـــ كان المساء ، والأضواء تغرب وفجأة يظهر رجل يلبس السواد ، يأتى الرجل فى سواده عبر خشبة صغيرة لطيفة وكل من حوله يلبس ثيابا من تصميم « واتو » و « لانسرت » ذات ألوان شاحبة ، والأضواء الذهبية تنظفىء ، كان شيئا مثيرًا ومزعجا ، وعلى الفور أحس المشاهدون جميعا بأن العالم قد تحول .

وأظن أن كل شىء قد بدأ يتحول بالنسبة لى حول الوقت الذى انشغلت فيه بإخراج « الملك لير » ، فقبل أن تبدأ التدريبات الأولى مباشرة ، قمت بتحطيم المشهد المسرحى الذى سبق أن صممته ، كان مشهدا مثيرا للانتباه ومعقدا ، من الحديد الصدىء به جسور صاعدة هابطة ، وكنت مولعا

به ، وذات ليلة بدا لى أن هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق ، وهكذا انتزعت معظم ما فى هذا النموذج ، والقليل الذى بقى منه كان أفضل . وكانت تلك لحظة بالغة الأهمية عندى ، خاصة أنه كان يُطلب منى العمل على مسارح مدرجة مفتوحة ، ولم أكن قادرا على فهم امكانية أن أعمل دون وجود البرواز المسرحى ، والعالم المُتَخيل .

وفجأة ، طقطق شىء ما ، وبدأت أرى كيف أن المسرح حدث ، ومن ثم فهو لا يقوم على صورة ، أو سياق خاص ، والحدث هو — على سبيل المثال — حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط . وكان العمل الذى قدمناه فى الموسم التجريبى الأول على مسرح « لامدا » فى ١٩٦٥ والذى ربما كان أكثر التدريبات التى قدمناها أمام الجمهور أهمية ودلالة ، إنما جاء نتيجة وجود شخص على الخشبة لا يفعل شيئا ، على الإطلاق .

كانت تجربة جديدة وهامة فى تلك الفترة : أن يجلس رجل على الخشبة ، مديرا ظهره للجمهور أربع أو خمس دقائق ، لا يفعل أى شىء . وفى كل ليلة كنا نجرى تجارب منوعة حول تركيز الممثلين كى ترى ما إذا كان ممكنا تصعيد هذا الموقف ، وما إذا كان ممكنا التوصل لطريقة تزيد من هذا العدم البادى وتقويه ، وكنا نراقب بدقة تلك النقطة التى يبدأ عندها الجمهور فى الإحساس بالضجر ثم الهمهمة بالشكوى . وقد أوضحت التجارب المسرحية التى قام بها « بوب ويلسون » فى السبعينيات كيف أن حركة بالغة البطء ، كأنها غير موجودة بالمرة ، أو كيف أن الحاجة للحركة التى يتم كفها بطريقة خاصة ، يمكن أن تكون مثيرة لاهتمام الجمهور على نحو لا يمكن مقاومته ، دون أن يفهم المشاهد السبب .

من تلك اللحظة فصاعدا — لأن التجربة قد مضت إلى حدها

الأقصى ــ راح اهتمامى يتزايد بكل ما يبدو عنصرا مباشرا فى العرض . وحين تبدأ السير فى هذا الطريق ، فمن المؤكد أن أشياء كثيرة سوف تسقط بعيدا عنك ، وإننى أذكر الآن أننى منذ عشر سنوات لم ألمس أى كشاف من كشافات الاضاءة ، وقد كنت من قبل لا أكف عن صعود السلالم وهبوطها من أجل ضبط تلك الكشافات .. إلخ . الآن أكتفى بأن أقول لفنى الإضاءة : أريد إضاءة ساطعة جدًا ، أريد أن يكون كل شىء مرئيا ، أريد أن يكون كل شىء واقفا فى مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن . ذات الفكرة هى التى أدت بنا كثيرا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح وكمشهد مسرحى أيضا . إننى لم أصل لهذه النتيجة لأننى من المتطهرين ، ولا لأننى أريد أن أدين استخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة . الأمر ببساطة هو أننى وجدت الاهتمام الحقيقى فى مكان آخر ، فى الحدث ذاته ، وهو يحدث فى كل حركة دون أن ينفصل عن استجابات الجمهور .



أحاول الرد على رسالة :

عزيزى مستر « هووى » :

جاءت رسالتك على غير توقع ، فوضعتنى — على الفور — فى المأزق . أنت تسأل : كيف تصبح مخرجا .

إن المخرجين فى المسرح هم الذين يعينون أنفسهم . وتعبير « مخرج متبطل » يحوى تناقضا فى الحدود ، مثله مثل « رسام متبطل » ، ولكنه ليس مثل « ممثل متبطل » ، لأن هذا الأخير ضحية للظروف . أنت تصبح مخرجا بأن تدعو نفسك مخرجا ، ثم تقنع الآخرين بأن هذا صحيح . من هنا تصبح مشكلة الحصول على عمل — بمعنى من المعانى — مشكلة تتولى حلها نفس المهارات والمنابع التى أنت بحاجة إليها لإجراء التدريبات ، وأنا لا أعرف طريقة سوى إقناع الآخرين بأن يعملوا معك ، وضرورة أن تكون منشغلا بعمل — حتى لو كان دون أجر — لتعرضه على الناس : فى قبو ، فى حجرة داخلية بإحدى الحانات ، فى باحة مستشفى ، فى سجن . إن الطاقة التى تنتج عن العمل أكثر أهمية من أى شىء آخر . إذن ، لا تدع شيئا يقف بينك وبين أن تنشط للعمل حتى فى أكثر الشروط بدائية ، لأن هذا أفضل من تزجية الوقت بانتظار شىء يأتى فى شروط أفضل ، وقد لا يأتى أبدا . وفى النهاية فإن العمل يجتذب العمل .

المخلص ..

عالم من النقوش البارزة :

نحن نتحدث عن « الإخراج » ، لكنها كلمة ملتبسة ، وتعنى الكثير . على سبيل المثال : رغم أن صناعة الفيلم هى نشاط جماعى ، الا أن سلطة المخرج فيها مطلقة ، وبقية المشاركين لا يقفون معه على قدم المساواة ، فهم أدوات لا أكثر ، عن طريق استخدامها تتشكل رؤية المخرج ، وأغلب الذين يسألون حول هذا الموضوع قد يقولون إن الأمر كذلك فى المسرح أيضا ، فالمخرج يتمثل العالم — بما فيه نص العمل — ليعيد خلقه خلقا جديدا .

ولسوء الحظ ، فإن هذه الفكرة تتجاهل مصادر الثراء الحقيقية الكامنة فى شكل المسرح . حسب الفكرة المقبولة ، فإن المخرج موجود كى يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته : الأضواء والألوان والمشهد المسرحى والأزياء والمكياج ، إلى جانب النص والأداء ، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح ، وبضم هذه الأشكال التعبيرية معًا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة ، يكون الممثل فيها اسما ، اسمًا هامًا دون شك ، لكنه يبقى بحاجة لبقية عناصر النحو كى يكتسب المعنى ، وهذا مفهوم « المسرح الشامل » الذى يعنى المسرح فى أقصى درجات تطوره .

لكن الحقيقة هى أن المسرح لديه هذه القدرة الكامنة — والتى لا يعرفها سواه من أشكال التعبير الفنى — على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال عديد من الرؤى المختلفة . إن المسرح قادر على أن يعرض عالما فى أبعاده المتعددة فى ذات الوقت . فى حين لا تزال السينما — رغم محاولاتها التى لا تتوقف كى تصبح مجسمة — قاصرة على مستوى واحد . والمسرح يستعيد قوته وكثافته حين يركز جهوده نحو إبداع ذلك الشىء المدهش : عالم من النقوش البارزة أو الحفر البارز .

فى المسرح تحدث ظاهرة مماثلة لتلك العملية فى التصوير الفوتوغرافى التى تستخدم فيها حزم من أشعة الليزر ، كى تجعل صور الموضوعات تبدو كأنها نقوش بارزة . فإذا نحن تلقينا انطباعا مقنعا بأن لحظة من لحظات الحياة قد تم افتتاحها بتمامها على المسرح ، فما ذلك الا لأن قوى مختلفة صادرة عن الجمهور والممثل معا قد تلاقت عند نقطة بعينها فى ذات الوقت .

وحين تلتقى جماعة من الناس للمرة الأولى ، يدهش المرء دهشة حقيقية للحواجز القائمة بينهم نتيجة اختلاف وجهات النظر ، وإذا نحن رحبنا بهذا الاختلاف على نحو إيجابى ، فإننا نتيح لوجهات النظر المتناقضة أن تزداد تحددا فى مواجهة بعضها البعض .

والعنصر الأساسى فى المسرحية هو الحوار ، وهو يتضمن توترا ، ويفترض وجود اثنين غير متفقين ، وهذا يعنى الصراع ، سافرا أو خفيا لا يهم ، وحين تتصادم وجهتا نظر ، فكاتب المسرح مرغم على أن يعطى كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق ، وإذا فشل فى أن يفعل هذا ، ضعف عمله ، فهو يجب أن يكون قادرا على استكشاف الرأيين المتناقضين بنفس الدرجة من التفهم . وإذا كان كاتب المسرح ينعم بنعمة الكرم الذى لا ينتهى ، ولم يكن مسكونا بأفكاره الخاصة وحدها ، فسيعطينا الانطباع بأنه متوحد توحدا تاما بالجميع . تشيكوف على سبيل المثال .

فيما وراء ذلك ، إذا كان ثمة عشرون شخصية ، ينوى الكاتب أن يستثمر كلا منها بنفس الدرجة من قوة الإقناع ، حينذاك نقترب من معجزة شكسبير . ولا شك عندى فى أن جهاز « الكمبيوتر » سيجد صعوبة بالغة حين يحاول أن يبرمج كل وجهات النظر التى تحتويها مسرحياته .

حين نواجه مثل هذا التدرج الوافر فى القيم ، وتلك الكثافة فى المادة

نستطيع أن نتفهم ــ على نحو أفضل ــ المهمة التى تواجة المخرج ، ونستطيع أن نتفهم كذلك أن من يقنع بأن يقدم وجهة نظر واحدة ــ بالغة ما بلغت قوتها ــ إنما يؤدى لإفقار العمل كله .

العكس تماما هو المطلوب ، فعلى المخرج أن يشجع ظهور كل التيارات المتعارضة الكامنة وراء النص ، ومن اليسير تماما إغراء الممثلين بأن يقدموا خيالاتهم الخاصة ، ونظرياتهم الخاصة والأفكار التى تستبد بهم ، وعلى المخرج أن يعرف ما الذى يشجع عليه وما الذى يقف بوجهه ، وعليه أن يساعد الممثل على أن يكون ذاته ، وعلى أن يمضى وراءها ، من أجل أن يقوم نوع من التفاهم يتجاوز الفكرة المحدودة عن الواقع لدى كل منهم .

وثمة قاعدة ذهبية : على الممثل ألا ينسى أبدا أن المسرحية أعظم منه ، وإذا ظن أن بوسعه أن يقيها فى قبضته ، فستكون النتيجة اختزالها لتصبح على قده . أما أن يحترم سر المسرحية ــ ومن ثم يحترم الشخصية التى يقوم بدورها ــ ويثق بأن هذا السر يبقى بعيدا عن متناول قبضته ، هنا سيدرك أن « مشاعره » إنما هى دليل خائن لأبعد الحدود ، وسيرى أن وجود مخرج متعاطف لكنه منضبط ، سيكون عونا له على التمييز بين الحدس الذى يقود إلى الحقيقة ، والمشاعر التى تطلق نزوات النفس . وبالنسبة للممثلين فإن ما هو أكثر أهمية من نصيحة هاملت الشهيرة لهم ، ذلك المشهد الذى يهاجم فيه بضراوة فكرة أن الإنسان يمكنه التعبير عن أسراره « مجرد وضع الأصابع على ضوابط النغم » كما لو كان آلة من آلات النفخ .

إن ثمة علاقة غريبة جدا بين ما هو فى كلمات النص من ناحية ، وبين ما يكمن وراءها من الناحية الأخرى . وأى شخص متخلف العقل يستطيع تلاوة الكلمات المكتوبة ــ لكن الكشف عما يحدث بين الكلمة والكلمة

التالية لها هو أمر يبلغ من الخفاء مبلغ أنك لا تستطيع أن تقطع — على وجه اليقين — بما هو صادر عن الممثل وما هو صادر عن المؤلف . وفى القرن التاسع عشر ، صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة . وثمة أوصاف تملأ صفحات كاملة لتلك السلاسل من الانفعالات الثرية المتصارعة التى استطاعت سارة برنار أن تنقلها لجمهورها فى تلك اللحظة التى انقضت بين دخول حجرة مرضها وهتافها الصارخ باسمه : « أرمان » .

ويبدو أن السمة التى ميزت التمثيل فى القرن التاسع عشر هى ملء الدور بتلك التعبيرات بملامح الوجه المشحونة ، وبالحركات والإيماءات ذات التفاصيل الإنسانية وكلما زاد ضعف النص ووهنه زادت الفرصة المتاحة للفنان ليكسوه باللحم والدم .

أذكر أننى كنت أعمل مع « بول سكوفيلد » فى إعداد قام به « دينيس كانان » لرواية جراهام جرين « القوة والمجد » . وفى بداية التدريبات كان ثمة مشهد قصير ، لكنه بالغ الأهمية ، مكتوب على نحو سيىء — ولم نكن — بول وأنا — راضين عنه ، فقد كان مكتوبا على نحو تخطيطى كأنه المسودة الأولى للكتابة ، واقتضى الأمر عدة أسابيع حتى رضى الكاتب بأن يعيد كتابة المشهد .

وأخيرا حين قدم إلى سكوفيلد نص معدل إلى حد كبير ، طرحه جانبا ، فدهشت لأن سكوفيلد لم يكن يوما متقلبا صاحب نزوات ثم استطعت أن أتفهم منطقه ، فخلال الفترة التى أجرينا فيها التدريبات على النسخة الأولى للمشهد ، اكتشف عديدا من الدوافع الخفية أتاحت له أن يستكمل نقص النص بحياة داخلية ثرية . والآن أصبح على هذا التكوين أن ينضفر

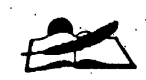
أو ينجدل مع كلمات وإيقاعات جديدة ، لم يستطع اقتطاعها وغرسها فى نمط جديد ، والحقيقة أن النسخة الجديدة من المشهد قالت أكثر لكنها عبّرت أقل . هكذا ظل سكوفيلد على المشهد القديم ، وأمام الجمهور كان الأداء رائعا فيه . وغالبا حين يصل الممثل أو المخرج إلى طريقة أخاذة فى أداء مشهد ما ، فإنك لا تستطيع أن تحدد ماإذا كان المقوم الرئيسى راجعا إلى إبداعه الخلاق ، أو أنه كان هناك دائما بانتظار أن يكتشفه أحد .

إن إعداد المشهد المسرحى ، والثياب والاضاءة وما إلى ذلك يجد مكانه الطبيعى بمجرد ما أن يخرج إلى الوجود شىء حقيقى خلال التدريبات . حينذاك فقط تستطيع أن تتحدث عن الموسيقى واللون والشكل التى نحن بحاجة إليها كى نزيد من هذا الشىء وكى نجمّله ، أما إذا تم إعداد هذه العناصر بسرعة ، بمعنى أن مؤلف الموسيقى ومصمم المناظر قد بلورا أفكارهما قبل التدريب الأول ، فإن هذه الأشكال ستفرض نفسها فرضا ثقيلا على الممثلين ، ويمكن ببساطة أن تخنق حدسهم الداخلى الهش ، وهم يبحثون عن أنماط أعمق للأداء .

وبعد عدة أسابيع من التدريبات ، لا يعود المخرج هو الشخص الذى كان . لقد ازداد غنى ورحابة نتيجة عمله مع الآخرين . والحقيقة أنه مهما كان الفهم الذى توصل إليه قبل بدء التدريبات ، فلا شك فى أنه الآن أصبح يرى النص بطريقة جديدة . من هنا فإن اتخاذ الخطوة الأساسية لتثبيت شكل المسرحية يجب أن يتأخر قدر الإمكان ، ولكن ليس إلى ليلة العرض الأولى . وكل مخرج لابد قد عرف هذه الخبرة : أثناء البروفة الأخيرة يبدو العرض متماسكا ، ولكن فى حضرة الجمهور يتفجر هذا التماسك . أو على العكس فإن عملا جيدا قد يجد سبيله للتماسك فى عرض عام ، ولكنه

بعد أن يجتاز اختبار النار فى العرض أمام الجمهور ، يظل الخطر يتهدده ، ذلك لأن عليه — فى كل ليلة — أن يجد شكله من جديد .

وهى عملية دائرية : فى البداية ، لدينا حقيقة دون شكل ، وفى النهاية ، حين تكتمل الدائرة قد تعود هذه الحقيقة ذاتها للظهور — وقد تمت السيطرة عليها ، وتحديد مساربها ، وتمثلها — داخل دائرة المشاركين المشتركين الذين ينقسمون — باختصار — إلى ممثلين ومتفرجين . انما فى هذه اللحظة فقط تصبح الحقيقة شيئا ملموسا نابضا بالحياة ، وينبثق المعنى الحقيقى للمسرحية .



الفصــل الثانـــى

نـاس علـى الطريـق ــ رجعـة للماضـى ..

أعتقد أننا موجودون نتلقى التأثيرات ، فنحن دائما نتأثر ، ثم — بدورنا ــ نؤثر فى الآخرين . ولهذا فإننى أعتقد أنه لاشىء أسوأ من أن يصبح الانسان « ماركة مسجلة » ، يتميز بتوقيع خاص ، ويعرف بين الناس بخصائص معينة ومحددة . يحدث للرسام أن يصبح معروفا بأسلوبه الخاص ، ثم يصبح هذا سجنه ، فهو لا يستطيع أن يتذوق أعمال فنان آخر دون أن يفقد اعتباره ، هذا أمر يبدو بلا معنى فى مجال المسرح . نحن نعمل فى مجال يجب أن يبقى مفتوحا للتبادل الحر .

جـوردون كريـج

لقـاء فـى سنــة ١٩٥٦

سوف تسمعه يغنى : « ك .. ك .. ــ كاتى .. فى .. فى .. حظيرة البقر .. » ، ثم يصمت ، ويفكر لحظة ، قبل أن يقول كلمته الأثيرة : « كل هذا كلام فارغ ... » بهذه الكلمة كان يعبّر عن دهشته الدائمة لكل مظاهر الاختلال فى العالم ، واستمتاعه بها فى ذات الوقت .

هو شخص عابث فى الرابعة والثمانين ، له بشرة طفل ، وشعر أبيض منسدل ، تميل رأسه ميلا خفيفا إلى ناحية ، شأن الأصّم ، وحول رقبته

لفاع جميل ، كان يعيش فى غرفة نوم ضيقة بأحد البنسيونات العائلية الصغيرة فى جنوب فرنسا ، فى هذه الغرفة كانت الحركة مستحيلة تقريبا ، فثمة مائدة تلتصق بالسرير ، ثُبت إلى جوارها رف يحمل حزما مطاطية من جميع الأحجام ، يقتنيها كما تقتنى الحيوانات النادرة ، تحته صف من أدوات الحفر على الخشب والمعدن ، وعلى المائدة عدسة مكبرة ، وبعض أعمال من مسرح الفارس الفيكتورى من نوع « اثنان فى الصباح » و « دادى المعبود » ، وملعقة ، وكيس من حبوب الخردل المقوية ، وعلى الأرض أكداس من الكتب والمجلات ، وفى الدولاب صفوف مرتبة من رزم الخطابات ، على كل رزمة عنوان : « إلى ديوس .. » ، « إلى ستانسلافسكى » « إلى ايزادورادنكان » ، وعلى الجدران ، بادئة من رأس السرير ، من المرآة ، من كل مسمار ولولب ، لفافات من قصاصات الصحف ، تحمل تعليقات لاذعة مكتوبة بقلم أحمر جلى واضح : « كلام فارغ ! . » ، « هراء ! . » ، وفى أحيان نادرة : « آه .. أخيرا ! »

كان جوردون كريج رجلين فى رجل : أحدهما الممثل ، وأنت تستطيع أن ترى هذا فى قبعاته ذوات الحواف العريضة ، وفى « البرنس » العربى الذى كان يطرحه حول جسده كالعباءة . ثم هو عريق الأصل فى المسرح : « أمه ايلين تيرى » وابن عمه « جون جيلجود » ، وقد لعب — وهو شاب صغير — دورا مع « هنرى ايرفنج » ، وهى تجربة لم ينسها أبدا ، كانت عيناه تتألقان ، ويثب واقفا على قدميه ، مستثارا ، يصف — فى أداء صامت مفعم بالحياة — كيف كان ايرفنج يعقد رباط حذائه فى مسرحية « الأجراس » ، وكيف كان يطوح بساقيه فى الهواء وهو يرقب عدوه المسوق إلى المقصلة فى مسرحية « بريد ليون .. »

وعلى تناقض تام . يقف جوردون كريج الثانى : الرجل الذى كتب : إن الممثلين يجب إزاحتهم ، وابدالهم بالدمى ، والذى قال بأنه لم تعد هناك ضرورة لتصميم المناظر ، تكفى الستائر القابلة للطى ، كان كريج يحب مسرح ايرفينج — بغاباته المرسومة وصفائحه التى تحدث صوت الرعد ، وميلودراماته الساذجه — لكنه كان يحلم بمسرح آخر ، مسرح تتناغم فيه كل العناصر ، ويصبح الفن فيه ديناً وعقيدة . وقد تلاشت فكرة الفن للفن من هذا العالم ، واليوم تجد الفنان الجيد غالبا ما يكون شخصا ناجحا وثريا ، وقد يكون من الصعب عليه أن يتذكر أنه حتى عهد قريب ، كان الفنانون يعتبرون مخلوقاتٍ من نوع خاص ، وفنهم بعيد كل البعد عن الحياة .

وقبل حوالى نصف القرن ، توقف كريج عن التمثيل كى يصمم ويخرج عددا ضئيلا من العروض ، كان هدفها البسيط خلق الجمال على المسرح . هذه العروض لم يشهدها سوى حفنة من الناس ، لكن ما أبرزها ، وأكد أهميتها تلك النظريات والرسوم التى كان ينشرها فى ذات الوقت ، فانتشر تأثيرها عبر العالم وامتد إلى كل مسرح له أقل دعوى بأنه يقدم أعمالا جادة .. واليوم أصبح اسمه نسيا منسيا فى أماكن كثيرة ، لكن العاملين بالانتاج والتصميم لا يزالون متمسكين بأفكاره . فى « مسرح الفن » بموسكو — حيث صمم « هاملت » — لا يزالون يذكرونه ، وعمال المسرح القدامى يتحدثون عنه بما يشبه التقديس والرهبة ، ونماذجه محفوظة بعناية فى متحف المسرح .

وقبل الحرب العالمية الأولى كان كريج قد انتهى من تصميم آخر عروضه ، فانسحب إلى ايطاليا حيث أصدر مجلة اسماها « القناع » (The Masque) وراح يطلق النار على كل ما يعتبره غليظا وزائفاً ، وبنى لنفسه

نموذجا ، ثم راح يجرب نظاما جديدا لتصميم المناظر يعتمد على الستائر والأضواء . كان مفتونا ـــ افتتانا كاملا ـــ بنقاء الستائر ، وبالجمال الشكلى الذى توفره المعادلات التى تصدر عنها ، ورغم العروض الكثيرة التى قدمت إليه لم يرجع أبدا للعمل فى مسرح حى .

وتردد قول خبيث بأنه لم يشأ أن يشهد أفكاره غير العملية تتعرض للامتحان . لكن هذا غير صحيح ، إن كريج لم يعد إلى المسرح لأنه رفض أن يعقد مصالحة مع الممارسة . لم يكن ينشد أقل من الكمال ، ولمّا لم يجد سبيلا لتحقيقه فى المسرح التجارى ، راح يبحث عنه فى نفسه .

وهو الآن فى حجرته الصغيرة تلك ، شأنه فى حجرات مماثلة طول السنين ، فى فلورنسة وفى رابالو ، وفى باريس ، تمضى حياته منطوية فى ذاتها ، كان يدرس ، ويكتب ويرسم ، ويلتهم قوائم باعة الكتب ، ويجمع مسرحيات فارس غامضة من العصر الفيكتورى ، ويضمها فى أغلفة ذات جمال غريب يصممها بنفسه ، ويكتب مسرحية عنوانها « دراما للمغفلين » فى ٣٦٥ مشهدا للعرائس ، قام بتصميم المناظر والثياب لها ، إلى جانب رسوم خلابة بألوان بدائية متوهجة ، ورسوم عملية نظيفة توضح كيفية بناء المنظر المسرحى ، وكيفية إدخال خيوط العرائس وإخراجها عبر الأبواب ، وكان يعيد النظر والمراجعة دائما ، يمد يده فيلتقط مشهدا من أحد الصناديق على الأرض ليغيّر كلمة هنا وفاصلة هناك ، حتى تصبح أقرب ما يكون للاكتمال . قد لا تقرأ أبدا ، وقد لا توضع على المسرح أبدا ، لكنها مكتملة .

وقد ظل كريج زمنا طويلا موضع تجاهل فى بلده نفسها ، لكنه لم يمتلىء أبدا بالمرارة ، صحيح أنه كان يبدو حزينا بعض الأيام ، ومرهقا وعجوزا ، وكان فقيرا بالغ الفقر على الدوام . ثم يبتلع ملء ملعقة من حبوب خردله

المقوى ، وفجأة تدب فيه حيويته الهائلة : قد يكون زائرا جديدا ، وقد يكون اللون الذى اتخذه الضوء ، وقد تكون ذكرى معركة ، وقد يكون مذاق النبيذ ، فاذا هو فوق قمة الدنيا من جديد : « هذا المسرح لغو وهراء .. لكنه أفضل من الكنيسة على أى حال .. » ، وفى اللحظة التالية تجده يحلم باخراج جديد « للعاصفة » أو « ماكبث » ، ويبدأ بتسجيل بعض الملاحظات وربما رَسْمٍ أو اثنين .

يقال أن الذهب المخبوء فى البنوك هو أساس رخاء الأمة ، ويقال أن القس المنصرف إلى الشعلة المخبوءة هو ما يُبقى الدين حيا ، وفى المسرح حكماء قليلون ، دافعوا عن مُثُلهم بحرارة ، لهذا يجب أن يلقى جوردون كريج منا كلَّ تكريمٍ وإعزاز .

« ارتباط » جوليان بيك :

. . . .

إن عرض جوليان بيك وجوديث مالينا لنص جاك جيلبر « الارتباط » فى نيويورك عرض خلاب لأنه يمثل أحد الطرق الواضحة المفتوحة أمام مسرحنا . وإننى أعتقد أننا نوافق جميعا على أن كل أشكال المسرح تواجه أزمة عميقة . فمن المتهم ؟ أهو لا مبالاة الجمهور أم أنه بسبب الأشكال الخاطئة لدور العرض المسرحى ، أم هو التأثير التجارى لمتعهدى العروض ، أم هو افتقار المؤلفين للجسارة ، أم أن العالم قد خلا فجأة من الموهبة والشعر ، أم أن عصر المديرين والفنيين هو فى جوهره عصر غير مسرحى ؟ ، وهل يكمن الحل فى الغناء والرقص ، أم أننا يمكن أن نلقاه فى شكل جديد من أشكال « الطبيعية » ؟ كل ما نعرفه هو أن الأشكال التى كانت محترمة عبر الأزمان قد ذوت ثم ماتت ، ونحن ننتظر .

ونحن نعرف أن الموجة الفنية الأولى بعد الحرب كانت محاولة مبتذلة لإعادة تأكيد القيم الثقافية لواقع ما قبل ١٩٤٠ ، أعقبتها موجة من « طرح كل شيء للتساؤل » كما يقول الفرنسيون . وكانت الثورة فى المسرح الانجليزى — مثل الحركة المشابهة فى السينما الفرنسية — تقوم على خليط من القصة والتصميم والتكنيك والإيقاع والستائر المناسبة والحركات المؤثرة والمشاهد الكبيرة وتعقد الأحداث وصولا للذرا . كل هذا أصبح — فى وقت واحد — محط التساؤل ، شأنه شأن الأسرة المالكة والبطولات والسياسة والأخلاق جميعا . وإن شئنا الحديث التكنيكى قلنا إن هذا التغير العنيف كان أبعد ما يكون عن « الكذب » .

الكذب ؟ وما الكذب ؟ طيب . لنقل ان كل تلك التفاهات الخالية من المعنى رغم أنها تبدو ذات رنين عال ، والتى تعلمناها فى المدارس ، إنما هى أكاذيب ، على نحو أو آخر ، ولكن أيضا فإن كل ما قاله لنا الممثلون الكبار حين دخلنا إلى المسرح ، كان كذبا من نوع آخر . فلماذا — فى نهاية الأمر — يجب أن يهبط الستار فى لحظة « قوية » ؟ ولماذا يجب أن يُبرز ويُؤكد السطر الجيد من النص ؟ ولماذا يجب السعى إلى إيجاد ضحكة ؟ ولماذا يجب أن نتكلم « جهرا » ؟ فى مواجهة المعايير اليومية والعادية للحس العام وللحقيقة ، تبدو كل أشكال البلاغة « أكاذيب » ، وما اعتبر يوما أنه اللغة يبدو الآن مفتقدا للحياة عاجزا عن التعبير عما يدور بالفعل داخل الانسان ، وما اعتبر يوما حبكة يبدو الآن لا حبكة فيه على الاطلاق ، وما اعتبر يوما أنه « الشخصية » يبدو الآن مجرد مجموعة نمطية من الأقنعة .

تستطيع أن تتوجه بالشكر للسينما وللتليفزيون لتصعيد هذه العملية . فقد انحطت السينما لأنها فعلت ما فعلته امبراطوريات عظمى كثيرة من قبل : جمدت فى مكانها ، وظلت تعيد طقوسها — حرفيا — المرة بعد المرة ، لكن

الزمن كان قد انقضى ، وخلت هذه الطقوس من أى معنى . ووصل التليفزيون فى ذات اللحظة التى كانت السينما تعيد تقديم كليشيهاتها الدرامية للمرة الأولى بعد المليون التاسع . فبدأ يعرض أفلام السينما القديمة ، ومسرحيات رثة تشابه الأفلام ، وهكذا أتاح للمشاهدين أن يحكموا عليها ويقيموها بطريقة مختلفة تماما ، فى دار السينما يؤدى الاظلام والشاشة المتسعة والموسيقى المرتفعة والبسط الناعمة إلى زيادة لا شك فيها فى القدرة على استهواء المتفرج ، أما أمام التليفزيون تتعرى الكليشيهات.، والمتفرج كائن مستقل ، يتمشى فى حجرته الخاصة ، ولم يدفع شيئا (مما يجعل من السهل عليه أن يوقف ما يرى) ، وهو يستطيع أن يعبّر عن سخطه بأعلى صوته دون أن يطلب منه أحد أن يسكت . زد على هذا أنه مطالب بأن يصدر حكما ، وأن يصدره بسرعة . فما أن يدير مفتاح التشغيل حتى يتحتم عليه أن يحكم بأن الوجه الذى يطالعه : (أ) هل هو ممثل أم شخص « حقيقى » ؟ (ب) هل هو لطيف محبب أم ليس كذلك ، أحسنٌ هو أم ردىء ، ما الطبقة التى ينتمى إليها واطاره العام .. الخ (جـ) حين يكون المشهد الذى يطالعه روائيا ، فعليه أن يستدعى خبرته بالكليشيهات الدرامية كى يحدس الجزء الذى فاته من الحكاية (فهو لا يستطيع أن يبقى ليرى البرنامج مرة أخرى ، كما اعتاد أن يفعل فى دور السينما) ، ومن أقل إشارة أو إيماءة عليه أن يحدد مَن هو الوغد الشرير ، ومن هى المرأة الزانية .. وهكذا ، وتبقى الحقيقة الأساسية هنا هى أنه قد تعلم — منْ الضرورة — أن يراقب وأن يحكم بنفسه ولنفسه .

من هنا يدخل بريخت (إننى أعجب بكثير من أعمال بريخت ، لكن هناك أعمالا أخرى اختلف معه حولها اختلافا تاما) ، وأعتقد أن معظم ما كان يقوله بريخت حول طبيعة الوهم إنما يسرى على السينما ، ولا يسرى

على المسرح الا مع تحفظات عديدة .فقد زعم بريخت أن المتفرجين يستسلمون ــ فى حالة من الغشية المفرطة الشبيهة بالحلم ــ أمام الوهم . وإننى أعتقد أن هذه الحالة من الاستسلام شبه المخدّر إنما تحدث بين المتفرج والشاشة فى ذروة الفيلم .. وكلنا قد عرف تجربة أن يتأثر تأثرا شديدا بفيلم ما ، ليحس بعد ذلك بالخجل والخديعة .

وإننى أعتقد أن السينما الجديدة تفجر ــ دون وعى ــ تلك الحالة الجديدة من الاستقلال عند المتفرج ، التى جلبها التلفزيون معه ، وذلك بأن تتوجه نحو المشاهد القادر على أن يحكم على الصورة ، وأشير هنا إلى فيلم « هيروشيما .. حبيبى » كمثال ممتاز لهذا التوجه . لم تعد الكاميرا عينا بعد ، وهى لا تقودنا فى طريق التعرف على الحقيقة الجغرافية لهيروشيما ، على نحو ما فعل ذلك المشهد الشهير فى بداية « لمسة إنسانية » (La Bète Humaine) الذى امتصّنا من مقاعدنا ليلقى بنا إلى محطة سكة حديدية فرنسية . إن الكاميرا فى « هيروشيما .. » تقدم لنا وثائق متتابعة ، تضعنا وجها لوجه مع الحقيقة التاريخية ــ ذات العمق الممتد ــ والانسانية والعاطفية لهيروشيما ، على نحو لا يجعلها تؤثر فينا إلا عن طريق إعمالِ أحكامنا الموضوعية فيها . إننا نراها كما هى ، وعيوننا مفتوحة على اتساعها .

وهذا ــ لدهشتى البالغة ــ ما يقودنى مباشرة إلى عرض « الارتباط » . حين تمضى إلى هذا العرض فى نيويورك ، فأنت واع كل الوعى ــ وأنت تدلف إلى المبنى ــ بكل صور الرفض والإنكار التى ستلقاها هذا المساء : لا برواز مسرحيا (يعنى لا وهم ؟ فلنقل : نعم بقدر ما يتم تهيئة الخشبة من حيث هى حجرة قذرة ، لكن الأمر لا يشبه مشهدا مسرحيا قدر ما إن الخشبة يمكن أن تكون امتدادا لحجرته بالذات) ، ولا كتابة نص

مسرحى تقليدى ، فلا عرض أو تطور أو حكاية أو تجسيد شخصيات أو بناء ، وفوق هذا كله : لا إيقاع للعمل . تلك الحيلة البارعة لفن المسرح ــ الآله الواحد الذى نعبده جميعا ، سواء فى العروض الموسيقية ، أو الميلودرامات ، أو الكلاسيكيات ــ تلك الخاصية الساحرة التى ندعوها الايقاع أو توافق الخطو ، قد تم التطويح بها من النافذة . مع هذه المجموعة من القيم السالبة ، يبدو أن ليلتك ستكون مضجرة قدر ما تبدو الحياة مضجرة لذلك الشاب الصغير الراغب عن الحياة ، الواهب نفسه للدين ، وهو قاعد على ضفاف نهر الجانج . إنْ ثابرت ستحصل على مكافأتك : من الصفر إلى اللا متناهى .

كيف يتم هذا ؟ لنقل إن العملية العقلية هى هذه على وجه التقريب : أنت فى البداية لا تستطيع أن تصدق أن ردة الفعل تجاه « أكاذيب المسرح » يمكن أن تكون شاملة . وبعد كل شىء ، فعند « بينتر » و « ويسكر » و « ديلانى » ثمة حيل جديدة تحل محل القديمة ، حتى إن بدت فى لحظتها أقرب إلى « الحقيقة .. » . فى « جذور » مثلا نحن نعرف أن عملية النزف هذه لن تمضى بغير توقف ، لأننا نستشعر وجودا دراميا له هدف . وفى « مذاق الشهد » نعرف أن الحوار سيتوقف عند النقطة التى تنبىء غريزة « شيلا ديلانى » صاحبتها بأنه قد اكتمل ، أما فى « الارتباط » فان الايقاع هو إيقاع الحياة ذاته : يدخل رجل ــ لغير ما سبب ــ بجرامفون (آه .. هناك سبب ، إنه يريد أن يوصله بتيار الضوء) ، وهو يريد (واضح أنه لا يقول لنا هذا) أن يدير اسطوانة ، ولأنها اسطوانة ذات ثلاثة وثلاثين لفة ، فيجب أن تنتظر انتهاءها بعد ربع الساعة أو أكثر . فى البداية فإن اتجاهنا ــ كجمهور ــ تعقده توقعاتنا ، فنحن لا نستطيع بالفعل أن نتذوق اللحظة (فنستمتع بسماع الاسطوانة لقيمتها فى ذاتها كما نفعل فى بيوتنا) ،

ذلك أن سنوات من التقاليد المسرحية قد حددت إيقاعا مختلفا : وضع الرجل اسطوانة ، فأضيفت نقطة إلى الحكاية ، وماذا بعد ؟ (مما يثير الدهشة إننا لا نستطيع الاستمتاع بالاسطوانة كما يحدث فى البيت لأننا قد دفعنا ثمن مقاعدنا هنا) ، لذلك نبقى جالسين بانتظار ما سيحدث — على نحو يبدو طبيعيا تماما — فيقطع استمرار الاسطوانة ، ويتيح لنا أن نواصل مع ... مع أى شىء ؟ هذه هى المسألة .

ذلك أنه فى « الارتباط » ليس ثمة شىء تمضى معه ، ونحن حين نجلس هناك مرتبكين ، متحيرين ، مستثارين ، ضجرين ، فجأة : نضع أنفسنا موضع التساؤل : لماذا نرتبك ونستثار ونضجر ؟ لأننا لم نعد نلقم بالملعقة لأنه لا أحد يقول لنا نحو أى شىء ننظر ، لأن اتجاهاتنا الانفعالية وقدرتنا على الحكم لم تتهيأ لنا ، لأننا مستقلون ، راشدون ، أحرار . ثم فجأة نتيقن مما هو أمامنا بالفعل . و « الارتباط » تدور — كما قد يكون سبق لى القول — حول مدمنى المخدرات ، ونحن نرى حجرة مليئة بأولئك المدمنين فى انتظار المخدر ، وهم يمضون وقتهم فى لعب الجاز ، وقد يتبادلون الحديث أحيانا ، لكنهم يقضون أغلب وقتهم قاعدين . أما الممثلون الذين يصورون هذه الشخصيات فقد أغرقوا أنفسهم فى حالة شاملة ، تتجاوز المنهج ، من الطبيعية المشبعة ، حتى أصبحوا لا يمثلون ، بل يكونون . من هنا يدرك المرء أن هذين المِحكّين : الاهتمام والضجر ، لا يصلحان نقدا ملائما للمسرحية ، إنما هو نقد لنا نحن .

هل نحن قادرون على أن ننظر إلى « أناس لا نعرفهم ، لهم طريقة حياة مختلفة عن طريقتنا ، باهتمام ؟ إن خشبة المسرح تقدم لنا هذا الاطراء الرائع : أنها تعاملنا جميعا باعتبارنا فنانين ، باعتبارنا شهودا مستقلين ومبدعين . والأمسية ممتعة قدر ما نختار نحن أن نجعلها كذلك ، إن الأمر يبدو كما لو أنه

قد تم اصطحابنا ، بالفعل ، إلى حجرة خاصة بعتاة مدمنى المخدرات . يمكن أن نكون مثل رامبو : نغزل خيالاتنا الخاصة على أنوالهم ، ويمكن أن نراقب — كما يراقب الرسام والمصور الفوتوغرافى — الجمال غير العادى الذى يتبدى فى أجسامهم المسترخية على المقاعد ، أو يمكن أن نربط بين مسلكهم وبين أفكارنا الطبية أو السيكولوجية أو السياسية . أما إذا نحن اكتفينا بأن نهز أكتافنا فى مواجهة تلك الحفنة من الكائنات الإنسانية الرثة ، الغريبة ، التعسة ، فليس صعبا أن نكتشف أن الخطأ فى جانبنا نحن . وبعد كل شىء فان مسرحية « الارتباط » ، رغم أنها « معادية » من حيث تقاليد خشبة المسرح ، إلا أنها إيجابية بامتياز ، لأنها تفترض أن الانسان لا يزال عميق الاهتمام بالانسان .

وكما سبق أن قلت ، إننا نستجيب ضد الأكاذيب « باسم الحقيقة » ، لكن ما نفعله فى النهاية هو أن نضع تقاليد أكثر حداثة محل تلك التى عفى عليها الزمن ، وطالما ظلت أكثر حداثة ستبدو أقرب للحقيقة . الآن يمكن القول بأن « الارتباط » حقيقية على نحو مطلق . ويبقى أن هناك شيئا ما يحدث بالفعل فى « الارتباط » : يأتى الرجل حامل المخدر ، وفى الفصل الثانى يعطى كلاً جرعته ، فتندفع إحدى الشخصيات إلى العنف . وهذا شكل من أشكال الحبكة . وبنفس القدر ، فإن اختيار الموضوع ذاته اختيار غريب ، مسرحى ، رومانسى . وخلال عشرين سنة ، ربما بدت مسرحية « الارتباط » مثقلة بالحبكة والتخطيط ، حينذاك ، ربما نكون قادرين على مراقبة شخص عادى فى حالة عادية ، بنفس القدر من الاهتمام . ربما ..

ولنلاحظ — عابرين — أن هذا عرض بريختى ، بمعنى واحد محدد : اننا ننظر ، ونقيم الروابط بين ما نرى وبين معتقداتنا ، ثم تصدر الحكم . لاحظ كذلك تلك النتيجة المثيرة : ان صورة الخشبة لون من الوهم ، انها حجرة

يحاول فيها الممثلون انتحال شخصيات أناس حقيقيين ، انه التطور النهائى للمسرح الطبيعى الخالص ، رغم ذلك فاننا نبقى « مبعدين » طوال الأمسية . فى الحقيقة كان ثمة عدد قليل من الشعارات البريختية ، مرفوعة كى تساعدنا على أن نتبين اتجاهنا الانفعالى ، وبعدها ، قد نقع مرة أخرى فى قبضة الوهم .

وقد أثبت لى عرض « الارتباط » أن تطور تقليد الطبيعية سيكون باتجاه مزيد من التركيز على الشخص أو على الناس ، وقدرة متزايدة على الاحتفاظ باهتمامنا بمثل تلك الحيل المسرحية ، قدر ما كانت تفعل الحكاية والحوار ، وأعتقد أنه يثبت أن أمامنا مسرحا طبيعيا بامتياز ، فيه يمكن أن يوجد السلوك الخالص لذاته ، كما توجد الحركة الخالصة فى الباليه ، واللغة الخالصة فى الخطابة ... الخ .

والفيلم الذى انتهيت منه لتوّى « موديراتوكانتابل » تجربة فى هذا الصدد ، فهو محاولة لرواية حكاية باستخدام الحد الأدنى من الوسائل الروائية ، والاعتماد على استخدام قدرات الممثلين على « التشخيص » من حيث هو أداة فنية . بعبارة أخرى ، لم توجه تعليمات للممثلين حول جوانب الشخصية التى يمكن أن تكون مفيدة للرواية ، لكنهم أغرقوا أنفسهم فى الشخصيات وتشبعوا بها ، عن طريق إجراء التدريبات على مشاهد لن يحتويها الفيلم . أصبح الممثلون أناسا آخرين تقوم بينهم علاقات روائية ، من تلك اللحظة راقبنا نحن — وسجلت الكاميرا — سلوكهم . والاهتمام — إذا كان ثمة اهتمام — فى عين المتفرج . وكانت التجربة هى أن الحبكة الكلية والعرض والقص إنما توجد كلها فى تفاصيل السلوك التى علينا أن نجدها ونقيمها لأنفسنا . كما نفعل فى الحياة .

ها أنت ترى أن الموضوع واسع الأرجاء ، وأننى أود أن أنصرف عن الحديث عن « الارتباط » ، وأعتقد أن مستقبل المسرح يجب أن يكون فى تجاوزه لسطح الحقيقة ، وأعتقد أن عرض « الارتباط » يكشف عن أن الطبيعية يمكن أن تتعمق حتى أنها لتستطيع — عن طريق قوة الأداء (فأنا متأكد أن « الارتباط » ليست شيئا حين توضع على الورق) — أن تتجاوز مظاهرها البادية . من هنا فهى تقف جنبا لجنب كل مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة — روب جرييه ومارجريت دورا وناتالى ساروت — التى تنكر التحليل ، وتكتفى بأن تضع الحقائق العينيّة : الموضوعات أو الحوارات أو العلاقات أو السلوك ، أمام عينيك ، دون تعليق أو تفسير .

لكن ثمة وسائل أخرى لتجاوز المظاهر البادية . وإننى مهتم فى بحثى فى المسرح بالسؤال : لماذا يتجاهل مسرح اليوم — فى بحثه عن أشكال شعبية أو جماهيرية — حقيقة أن الشكل الأكثر شعبية من الرسم فى العالم كله اليوم أصبح هو الشكل التجريدى ؟ ولماذا استطاع رجل مثل بيكاسو أن يحشد فى « جاليرى تيت » كل ألوان البشر ، الذين لا يفكرون فى الاتجاه نحو « الأكاديمية الملكية » ؟ لماذا تبدو تجريداته حقيقية ، ولماذا يحس الناس أنه يتعامل مع موضوعات عيانية ، نابضة بالحياة ؟ نحن نعرف أن المسرح متخلف عن بقية الفنون ، لأن حاجته الدائمة إلى النجاح العاجل تقيده إلى أكثر جمهوره بطئا وتخلفا ، ولكن : أليس ثمة شىء من الثورة التى تحققت فى فن الرسم — قبل خمسين عاما — يمكن أن يفيدنا فى أزمتنا الراهنة ؟

هل نعرف أين نقف من حيث العلاقة بما هو حقيقى وما هو غير حقيقى : وجه الحياة وتياراتها الخفية ، المجرد والعيانى ، الحكاية والطقس ؟ وما هى « حقائق » اليوم ؟ هل هى عيانية — مثل الأجور أو ساعات العمل — أم مجردة — مثل العنف والوحدة ؟ وهل نحن متأكدون — فى

حياة القرن العشرين التى نحياها ــ من أن التجريدات الكبرى : السرعة ــ التوتر ــ الفضاء ــ الهوس ــ الطاقة ــ القسوة ، لا تؤثرمباشرة فى الحياة التى نحياها اكثر من تلك التى نسميها « عيانية » ؟ ألا يجب علينا أن نربط بين هذا كله وبين الممثل وطقس التمثيل من أجل أن نجد نمط المسرح الذى نريد ؟

سام بيكيت السعيد :

. . . . .

أردت أن اكتب عن مسرحية « بيكيت » الأخيرة « الأيام السعيدة » لأننى شهدتها أخيرا ، فامتلأت حمية وإثارة ، قدر ما صدمنى لا مبالاة نيويورك بها . فى الوقت نفسه ذهبت لأشاهد فيلم « الين رسنيه » « العام الماضى فى مارينباد » ، ثم قرأت ما كتبه روب جرييه دفاعا عن نص فيلمه ، ووجدت أننى كلما ازداد تفكيرى فى بيكيت ، وجدت نفسى أريد أن أتحدث عن « مارينباد » .. وبدا لى أن الرابطة بين بيكيت ومارينباد هى أن الاثنين يحاولان التعبير العيانى عما يبدو ــ للوهلة الأولى ــ تجريدات ثقافية . واهتمامى الأول هو أن نبلغ فى المسرح إمكانية التعبير الطقسى عن القوى الدافعة الحقيقية فى عصرنا ، والتى لم يتكشف أى منها ، فيما أعتقد ــ فى حكايات أو تشخيص الناس والموقف فى تلك المسرحيات التى تسمى واقعية .

معجزة مسرحية بيكيت هى موضوعيتها ، وبيكيت ــ فى أفضل أحواله ــ يبدو قادرا على أن يقدم صورة تنتمى لخشبة المسرح ، وعلاقات تنتمى لها ، وأداة تنتمى لها كذلك ، كلها صادرة عن تجربته الكثيفة الحادة ، فى ومضة تدب فيها الحياة ، فتوجد ، وتقف هنالك مكتملة فى

ذاتها ، لا تفصح ، ولا تملى ، رمزية دون رمزية ، ذلك أن رموز بيكيت قوية لأننا لا نستطيع الإمساك بها تماما ، فهى بعيدة كل البعد عن أن تكون مثل المعالم المتشابهة على الطريق ، أو مثل الكتاب المدرسى ، أو مثل تخطيطات الخرائط والرسوم . أنها — ببساطة — إبداعات أدبية .

منذ سنوات مضت ، أخرجت مسرحية سارتر « جلسة سرية » ، واليوم لا أستطيع أن أتذكر سطرا من سطور حوارها ، ولا شيئا من فلسفتها . لكن الصورة المركزية فى المسرحية : الجحيم الذى يتمثل فى شخوص ثلاثة أغلقت عليهم حجرة فى فندق إلى الأبد ، لا تزال حية فى ذاكرتى . إنها ثمرة — لا لذكاء سارتر ، شأن بقية مسرحياته ، ولكن لشىء آخر : فى ومضة مبدعة وجد المؤلف مشهدا ينتمى لخشبة المسرح ، وقد دخل هذا المشهد — فيما أظن — الاطار المرجعى لجيلنا كله ، وبالنسبة لكل من شهد المسرحية ، فلعل كلمة « الجحيم » أن تستدعى لذاكرته هذه الحجرة المغلقة أكثر مما تستدعى النار والزبانية وأدواتهم .

قبل أن يولد « أوديب » و « هاملت » فى عقلى صاحبيهما ، لا بد أن كل الخصائص التى تعكسها هاتان الشخصيتان كانت موجودة — على نحو سديمى غير محدد — فى تيارات الخبرة الانسانية ، ثم حدث فعل ميلاد قوى ، فظهرت تلك الشخصيات تمنح الشكل والجوهر لتلك التجريدات وأصبح هاملت موجودا نستطيع أن نشير إليه . وفجأة أصبح جيمى بورتر « أول شاب غاضب » موجودا ، لا نستطيع أن نلقى به خارجا . فى لحظة بينهما وجد أقليم « البروفنس » فى أعمال فان جوخ ، لا مفر ، تماما كما وجدت صحارى سلفادور دالى .

وهل نستطيع أن نضع تعريفا للعمل الفنى سوى أنه ذلك الذى يأتى

« بشيء » جديد إلى هذا العالم ، شيء قد نحبه أو نمقته ، لكنه يظل موجودا على نحو مزعج ، ويصبح — للأفضل أو للأسوأ — جزءا من مجالنا المرجعي ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فهذا ما يرجع بنا إلى بيكيت ، إن هذا ما فعله تماما بهذين المتشردين تحت الشجرة ، ووجد العالم كله شيئا هائما يتحول إلى شيء ملموس في هذه الصورة العابثة المرعبة ، كذلك الأمر في هذين الأبوين القابعين في صناديق القمامة .

والآن يفعلها مرة أخرى : امرأة وحيدة في منتصف الخشبة . تقف — حتى صدرها (الوافر) — وراء تلة من الأرض ، إلى جانبها حقيبة ضخمة ، تستخرج منها كل الأشياء الصغيرة التي هي بحاجة إليها ، حتى البندقية . والشمس ساطعة . وهي .. أين ؟ في نوع من الأرض الحرام ؟ بعد إلقاء القنبلة ؟ لا ندري . وفي مكان ما من منطقة خلفية ملتبسة يحتال زوجها ليمارس لونا من ألوان الوجود . في أحيان قليلة ينبثق من هذا المكان ، فنراه يدب على أربع ، ونراه مرة واحدة في قبعة عالية ، وسترة ذات ذيل ، لكنه يقضي معظم الوقت متعبا يهمهم ، أو يصدر صوصوات صغيرة حادة . ناقوس يقرع : أنه الصباح ، ناقوس يقرع : أنه المساء ، تبتسم السيدة ، أن الزمن — فيما نتخيل — لا يمضي ، وكل يوم هو يوم سعيد .

ومع الفصل الأخير ، ترتفع هذه التلة حتى عنقها ، فتغلل ذراعيها ، وتبقى رأسها حرة ، وتظل كما هي ، ممتلئة ومرحة . هل بداخلها شيء حميم يقول لها : إن الأمور لن تتطور للأحسن ؟ نعم . في ثوان قليلة تقبض عليها على نحو يثير الإعجاب ، وسرعان ما تزول . زوجها يدب للمرة الأخيرة ، ويشب متطلعًا بلهفة : نحو وجهها ؟ نحو البندقية التي لا تبعد سوى بوصات قليلة ؟ لسنا ندري .

ماذا يعنى هذا كله ؟ إذا كان لى أن أحاول تقديم تفسير فيجب أن أبادر إلى القول بأنه لن يكون التفسير . فإعجابى بهذه المسرحية راجع لأنها ليست بحثا أو رسالة جامعية ، ومن ثم فأى تفسير لن يعدو أن يكون نظرة جزئية إلى الكل . ومن المؤكد أنها مسرحية عن الانسان الذى يطوح بحياته بعيدا ، هى مسرحية عن الامكانات الضائعة ، هى ترينا — على نحو كوميدى وعلى نحو تراجيدى معا — الانسان ضامرا ومشلولا ، ثلاثة أرباعه لا جدوى منها ، ثلاثة أرباعه قد ماتت . لكن المفارقة أنها ترينا إياه وهو لا يعى سوى أنه محظوظ ، لأنه لا يزال على قيد الحياة . هى صورة لنا نحن أنفسنا . ونحن نكشر عن أسناننا دائما ، ليس كما فعل « ياجلياسى » مرة كى يدارى قلبه الكسير ، ولكن لأن أحدا لم يقل لنا أن قلوبنا قد كفت عن الخفقان منذ زمن بعيد .

هذا موضوع مقلق بما فيه الكفاية ، وهو حقيقى ونابض بالحياة بالنسبة لأى جمهور اليوم ، وفى نيويورك — التى رفضت المسرحية — أكثر من أى مكان آخر ، ولا أدرى كيف كان يمكن التعبير عن مثل هذا الموضوع بطرائق أكثر « واقعية » . هى صرخة يأس ، لكنها تتضمن — فى ذات الوقت — شيئا إيجابيا جدا ، أكثر إيجابية مما قدم بيكيت فى أى من أعماله . أنها فردوس مفقود ، عن الانسان وحده ، لا عن أية حالة أخرى ، وهى حين ترينا الانسان محروما من معظم أعضائه فهى تعنى أن الامكانات كانت دائما موجودة ، ولا تزال موجودة ، لكنها مطمورة يتم تجاهلها . وعلى خلاف بقية مسرحيات بيكيت ، هى ليست رؤية لشرط وجودنا الساقط فقط ، لكنها هجوم على عمائنا المحتوم كذلك .

ثم هى تتضمن إجابتها على هذا النقد الواضح الذى يوجه إليها بأنها ليست سوى قطعة أخرى من الكآبة والتشاؤم ، لأن السيدة حين تنظر

إلينا وهى مستكنة فى تلتها ، مرتاحة قدر راحتنا ونحن فى مقاعِدنا ، فتلك صورة بارعة للتفاؤل : هذا الجمهور (وبينه النقاد) فى أى مسرحية (أو فيلم) سيجد الاجابات بعد ساعتين ، التى تؤكد ـــ على نحو سطحى فارغ ـــ أن الحياة طيبة ، وأن هناك أملا دائما ، وأن كل شىء سينتهى إلى ما يرام . وهؤلاء معظم ساستنا : يبتسمون ابتسامات واسعة ، من الأذن للأذن ، وهم مدفونون حتى الأعناق .

هى وثبة طويلة وخطوة قصيرة إلى « العام الماضى فى مارينباد » ، ولأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم أقول إنه محاولة لشق ذلك المفهوم المستقر للزمن من حيث هو تتابع لا ينقطع . ومؤلفو الفيلم ـــ صادرين عن حساسية وخبرة القرن العشرين ـــ ينكرون فكرة أن الماضى هو الماضى ، وأن الأحداث فى الحاضر يتبع أحدهما الآخر فى نظام زمنى . قد يقال أنه هكذا يمضى الزمن فى الأفلام ، لكن هذا تقليد متعسف وضحل وغير حقيقى عند صناع الفيلم ، والزمن بالنسبة للانسان يمكن أن يكون تداخل تجارب هائمة ، لا يشبه الزمن بالنسبة للأشياء التى لا تمسها الأحداث . والزمن فى السينما هو زمن متابعة اللقطة ، لا يهم إن كانت فى الماضى أو فى المستقبل ، وفعل مشاهدة فيلم هو سلسلة من « لحظات الآن » ، والفيلم هو تجميعٌ عاطفى حار لهذه « الآنات » ، والمونتاج ليس النظام ، لكنه العلاقات .

فى مارينباد ، فى قلعة بافارية موحشة ثقيلة الزخارف ، فيما يبدو أنه فندق ، ثمة رجل وامرأة يتبادلان شذرات مهمشة من العلاقات ، والتتابع لا يمضى زمنيا أو شعوريا ، بل يمضى حسب التطور من اتجاه لاتجاه .

الماضى والحاضر موجودان جنبا لجنب ، يلعبان أحدهما مع الآخر حينا ، وضده حينا آخر ، فى تكرارات وتنويعات لا تنتهى .

الفيلم تجربة فى الزمن ، يحاول أشياء كنت أتوق لرؤيتها . وقد كنت أود أن أقول اننى أعجبت بالنتيجة ، لكن موضع الدهشة هو أنه ما بين نقطة البداية الصحيحة تماما (من وجهة نظرى) ، والتنفيذ الممتاز دون شك (الاخراج والتصوير والتقطيع كلها رائعة) ، سقط الفيلم فى التسطيح تماما ، وقد وجدته فارغا ومدعيا ، مقلدا ودخيلا على الفن .

والمشكلة هى أن مؤلفى الفيلم كانوا مدفوعين بانبهارهم بتجربتهم وحدها ، دون أى شىء آخر . ومجموعة الصور التى يقدمونها لنا — هنا تمكن المقارنة مع بيكيت ، وستكون فى غير صالحهم — هى بلا معنى . هنا تجربة التجريد فى مواجهة تجريد الواقع ، وقد يقال إن استجابتى ذاتية خالصة ، وأن الصور التى تبدو لى بلا معنى قد تبدو مثيرة للازعاج عند شخص آخر . قد يكون هذا صحيحا ، لكن النقطة التى أود توضيحها هى أن هناك فرقا هائلا — وكلنا مهيأون لمثل هذا الحكم — بين الشىء الحقيقى والشىء الذى يفتقد أى معنى ، بين بيكاسو والفرشاة المعلقة بذيل حمار .

وإننى أحس أن عالم « مارينباد » — وفيه يرمز لتلك الرتابة المميتة للأثرياء بأشخاص ذوى وجوه كأنها ماتت ثم بعثت ، تلبس سترات العشاء أو فساتين من « شانيل » وتجلس بأناقة فى جماعات متجمدة أو منهمكة فى ألعاب صامتة لا تنتهى — إنما هو تصوير ثقافى يستخدم موادَّ بصرية ، نشأنا على رؤيتها — عبر السنين — فى الباليه ، وفى أفلام « كوكتو » وما إلى

ذلك ، وما أبعد هذا عن تلك الصور الملحة المقلقة ، التى يصدمنا بها بيكيت .

ويبقى الفيلم تجربة راديكالية ، وجه الاهتمام به عندى ، هو علاقته بالمسرح . وهو يؤكد — من جديد — اقتناعى بأننا فى المسرح — وربما أكثر من السينما — لم نعد بحاجة لأن نبقى مقيدين إلى الزمن أو الشخصية أو الحبكة ، لم نعد بحاجة لاستخدام هذه الدعائم التقليدية ، ورغم ذلك تبقى أعمالنا حقيقية ودرامية وحافلة بالمعنى .

إن فن الموسيقى الذى يقوم على فكر رياضى أو عددى (Serial Music) ، يقوم على اختيار سلاسل من العلامات أو النوت الموسيقية ، فيما يمكن أن يكون نظاما ، ثم مواجهة هذا النظام برغبة المؤلف الموسيقى وحساسيته . افتقاد الشكل المتوهج يلاقى شكلا صارما ، عن هذا اللقاء تتم صياغة سلسلة جديدة من النظام . خذ ، مثلا ، خشبة مسرح وأربع شخصيات ، فى هذه الذروة هناك امكانات لا نهاية لها (هى بمعنى من المعانى « وراء الحافة » ، وتأمل أى تنويعات باهرة يمكن غزلها) أربع شخصيات أو بالأحرى أربعة ممثلين ، لأن الممثل الواحد يمكن أن يكون عجوزا وشابا ، متسقاً ومضطربا ، شخصا واحدا أو كثيرين ، هنا بالفعل مجموعة من العلاقات ، يمكن أن تخرج منها — مثل العلب الصينية — علاقات أخرى ، وتتطور رقيقة ، درامية أو هزلية . هنا تصبح قيمة العمل — كما هو الشأن فى الرسم التجريدى والموسيقى القائمة على الفكر الرياضى — انعكاسا مباشرا لطبيعة الدرامى ذاته ، طبيعته بالمعنى الأعمق ، أى خياله وخبرته ، وذلك التفاعل الذى لا ينتهى فى داخله بين المجتمع من ناحية ومزاجه الخاص من الناحية الأخرى .

وثبات وارتدادات :

. . . .

لا فائدة من وضع الخطط . فنحن فى المسرح نقضى كل دقيقة نجد أنفسنا فيها أحرارا ، فى اللقاء والطعام والشراب والحديث ، ونحن ــ بالليل وبالنهار ــ نحلم بمشروعات ، ورغم أننا نؤمن بتلك المشروعات ونعلنها ، إلا أنها ليست هى ما نفعل فى النهاية . نحن أشبه بكرات البنج بونج فى وثباتها وارتداداتها أمام شبكة الأحداث . وأننى دائما أجد نفسى فى أبعد الأماكن عما أتوقع ، وقد طوحت بى من مكان لآخر عقبات ظهرت على نحو مفاجىء .

هذه السنة ، ١٩٥٨ ، قضيتها فى الهواء طائرا بين لندن وباريس ونيويورك ، هذا كله بسبب البوليس الفرنسى ، والجمهور الذى صدم عشية عيد الميلاد ، ومواطنى مدينة دبلن ، والضباب الكثيف فوق القنال الانجليزى .

ولو أن صديقتى « سيمون بيريو » مديرة « مسرح انطوان » فى باريس ــ حيث كنت ذاهبا لأخرج مسرحية اسمها « الشرفة » فى يناير ــ لم تتصل بمركز البوليس لتناقش مشكلة خاصة بأماكن انتظار السيارات ، لكان محتملا أن أهبط فى أحد السجون الفرنسية ــ فحين كانت فى مركز البوليس أومأت لها يد نحو غرفة داخلية ، وهناك قيل لها ــ خارج السجلات ــ أنها لو شرعت فى تقديم هذه المسرحية ، فإن شغبا سيحدث (سينظمه البوليس .. بالطبع !) ، وسيغلق المسرح ــ وهذه المسرحية كان قد تصادف عرضها فى لندن ، دون إثارة أية فضائح ، ولكن لأنها تظهر قساً وجنرالاً فى مبغى ، فقد كان هذا أكثر مما يحتمل الفرنسيون .

فى وجه هذا التهديد ، أرغمنا على أن نؤجل ، « شرفة » جان جينيه ، ونضع مكانها مسرحية آرثر ميللر « مشهد من الجسر » ، وهى مسرحية كنت قد أخرجتها فى لندن قبل عام ، لكن سلطاتنا لم تصرح بها ، لأن بها رجلين يتبادلان القبلات . وهو موقف يوافق عليه الفرنسيون دون تردد .

وأنا لا أسمح لأحد أبدا بحضور التدريبات ، لكننى اكتشفت ذات ليلة ــ ونحن نجرى التدريبات على هذه المسرحية فى لندن ــ أن مارلين مونرو استطاعت التسلل إلى إحدى شرفات المسرح ، فصعدت نحوها مستثارا كى أطردها خارجا ، لكنها نزعت سلاحى بنظرة عينيها الواسعتين ، وقالت : « إننى لم أحضر بروفات فى حياتى من قبل .. » ثم أضافت نقدها على الفور وهى تشير إلى مارى أور : « هذه الفتاة ممثلة رائعة ، لكن المفروض فى مسرحية آرثر أنها فى السادسة عشرة ، وليست هناك فتاة فى السادسة عشرة تتثنى على هذا النحو .. » ، وظننت أن مارلين يجب أن تعرف مارى حتى تلطف من نقدها .

ثم وجدت نفسى أجلس أثناء التدريبات فى « مسرح انطوان » مع الكاتب الفرنسى المعروف « مارسيل ايميه » ، وكان مصدوماً من تلك البراءة المفرطة التى تلعب بها الممثلة « ايفلين داندرى » نفس الدور ، فصاح وهو يمسك بذراعى : « هذه الفتاة يجب أن تتحرك كما لو كانت تعرف انها جذابة .. وبعد كل شىء فان المرء فى السادسة عشرة يعرف الكثير عن الحياة .. » . كان على صواب بالطبع . ولم تكن هذه جوانب مختلفة من ذات الحقيقة ، فى فرنسا يمكن للانسان أن يكون أكثر أمانة وصدقا مع الحياة عنه فى انجلترا ، فنحن هنا جميعا متواطئون فى مؤامرة هدفها إخفاء الحقيقة عن انفسنا وسط ضباب كثيف من التظاهر بالتفاؤل والمرح .

لهذا لم يتقبل الانجليز مسرحية « الزيارة » ، وهى مسرحية وقعت عليها حين كنت أعمل فى باريس للكاتب السويسرى « فريدريش دورينمات » ، وافتتحت فى برايتون عشية عيد الميلاد ، وكان يلعب بطولتها « الاخوة لنت . » . وجاء جمهور من الأعمام والعمات ، ممتلئين قيافة وحبورا وابتهاجا ، يلبسون — بالفعل — قبعات ورقية تجمعوا ليشهدوا « الاخوة لنت » وقرّ فى عقولهم أنها لا بد حكاية حلوة فيها شموع وشمبانيا ، وهم يحملون فى داخلهم يقينا مبعثه الحنين للماضى بأن الفضائل الارستقراطية فى الذوق والأناقة لا زالت تسود العالم ، فوجدوا أمامهم مسرحية هامة ومريرة عن صور التهرب وافتقاد الشرف فى خلق أهالى الأقاليم ، وحين أسدل الستار على جثة « الفريد لنت » وهى تحمل إلى الخارج تحت أضواء عيد الميلاد المتوهجة ، كان الأمر لكمة أصابت وجه الجمهور الذى تدافع هاربا من المسرح فى غضب صامت .

وحيثما قدمنا المسرحية ، واجهتنا الاحتجاجات ، وفى لندن ، سرعان ما اكتشف مديرو المسارح الأسباب الملائمة للحيلولة بيننا وبين الحصول على خشبة مسرح ، وجاء اليوم الذى يجب فيه اتخاذ قرار نهائى حول الحصول على مسرح « الاخوة لنت » ، وذلك اليوم هبط ضباب كثيف على باريس ، غطى كل مطاراتها فركبت عبارة « السهم الذهبى » .. وأنا قلق حول احتمال ضياع يوم كامل هنا ، أو هناك ، وتحركت العبارة لتعبر القنال فى بطء قاتل وبوق الضباب ينعق ، وأنا أتمشى — فاقد الصبر — على ظهر العبارة .

فجأة رأيت شخصا بلا حراك ، له فك عريض ، كأنه رسم سيلويت على خلفية الضباب الأبيض . شخصا لم أكن رأيته منذ آخر مرة كنت

فيها فى نيويورك هو رجل من رجال المال والأملاك الكبار ، يستطيع أن يهدم ويبنى مدنا بأكملها . قال لى : « إننى أكمل الآن بناء مسرح جديد فى برودواى ، يكلفنا مليون دولار ، وأريد أن أعثر على عمل مثير حقا لافتتاحه . » ، بعدها بأيام كنت فى « دبلن » وكان « الاخوة لنت » يعملون الآن مع رجل آخر من كبار رجال المال هو « روجر ستيفنس » ، الذى اشترى يوما مبنى « الامباير ستيت » ، وهو من عشاق المسرح ، وكان المدير المسؤول عن شباك التذاكر يشرح لنا سوء الحالة ، ويفسرها بأن الرأى العام الكاثوليكى قد صدم بالعمل ، ويقول بكآبة ، « انه التابوت » ، وشهد روجر ستيفنس عرضا حزينا فى مسرح شبه خال من الجمهور ثم قال : أظن أن هذا العمل سيكون مثيرا فى نيويورك .. »

هكذا .. انقلبت كل الخطط رأسا على عقب : استبْعدت لندن ، وأُجّل عرض « ايرما الغانية » ولكى أصل نيويورك فى الموعد المناسب كان علىّ أن استقل الطائرة من باريس فى منتصف الليلة الأولى لعرض « مشهد من الجسر » ومن مطار « اورلى » تلفنت للمسرح وسمعت التصفيق ، فعرفت أن كل شىء سار على ما يرام . وبعد عدة أسابيع ، سمعت نفس الصوت الذى يدفىء القلب . وكان يعنى — هذه المرة — أن نيويورك قد تقبلت هذه المسرحية القاسية الخشنة ، فى المسرح الجديد الذى أطلق عليه الآن اسم « الاخوة لنت » .

فى اليوم التالى ، عدت إلى لندن لأبدأ العمل فى « ايرما الغانية » ، وهنا دارت العجلة دورتها الكاملة : فلو لم أعمل فى لندن ، لما كان ممكنا أن أقع على « مشهد من الجسر » واحملها الى باريس . ولو لم أعمل فى باريس لما كان ممكنا أن أجد « ايرما الغانية » لأقدمها فى لندن .

ومن جديد دارت المناقشات . أن الأمريكيين سيُصدمون هذه المرة ، كثيرون شهدوها فى باريس وقالوا بأن برودواى يمكن أن تتقبل مسرحية قاسية وخشنة ، لكنها ستجفل من تلك الحكاية الساذجة عن مغامرات بغى صغيرة . وحملنا النص إلى مكتب لورد تشمبر لين ، الذين أجازه كاملا — لدهشتنا جميعاً — عدا كلمة حذفها دون تفسير : « كيكى kiki » ، ولم أجد الحماس الكافى لأن أقول له أن تلك الكلمة فى العامية الباريسية تعنى ببساطة « العنق » وافتتحت المسرحية فى « بور تموث » ، واحتشد الصحفيون كأسراب النحل ، كانوا يريدون أن يعرفوا : هل سيصدم جمهور بورتموث ولكن هذا لم يحدث ، ووقف الجمهور إلى جانب المسرحية ، ثم افتتحت فى لندن ، ومن جديد ارتفع الصخب : صخب من جانب هؤلاء الذين صدموا ، وصخب من جانب أولئك الذين توقعوا أن يصدموا .. ثم لم يجدوا شيئا صادماً .. على الاطلاق .

لكننى غدا سأكون فى الطائرة مرة أخرى ، وليست لدى أية خطط على الاطلاق كل ما لدى هو قرار حاسم بألا أضع قدمى فى أى مسرح لمدة سنة على الأقل ، ومهما يحدث ، مثل كل الخطط ، فان هذا القرار بدوره معرض لأن يتغير بسبب ملاحظة عابرة ! .

جروتوفسكى :

. . . .

جروتوفسكى متفرد . لماذا ؟ لأنه لا أحد — بقدر علمى ، لا أحد — منذ ستانسلافسكى — قد بحث طبيعة التمثيل ، ظواهره ومعناه وطبيعة وعلم عملياته العقلية — الفيزيقية — الانفعالية بحثا عميقا مثل جروتوفسكى .

وهو يسمى مسرحه معملا . وهذا صحيح . أنه مركز بحث ــ ولعله لمسرح الطليعى الوحيد الذى لا يُعد فقرة نقصا فيه . ولا تؤدى فيه الحاجة للمال إلى استخدام وسائل قاصرة تؤدى ــ على نحو آلى ــ الى تخريب التجارب . فى مسرح جروتوفسكى ــ شأن كل المعامل الحقيقية ــ فان التجارب العلمية صحيحة لأنها تلتزم بالشروط الأساسية للتجريب . فى مسرحه ، ثمة تركيز كامل تمارسه جماعة صغيرة العدد ، ثمة وقت لا نهاية له . وهكذا .. إذا كنت معنيا بكشوفه عليك أن تمضى نحو مدينة صغيرة فى بولندا .

أو افعل مثلما فعلنا : هات جروتوفسكى الى لندن .

لقد عمل مدة أسبوعين مع جماعتنا . لن أصف عمله ، لماذا لا ؟ أولا : لأن معظم عمله لا يصبح حراً إلا حين يصبح محل ثقة . والثقة تعتمد على الثقة بأنه لن يفشى سره . ثانيا : لأن عمله فى جوهره عمل غير لفظى . والتعبير عنه بالألفاظ يؤدى إلى تعقيد ، وربما تدمير ، تلك التدريبات التى تبدو واضحة حين يتم التعبير عنها بالإيماء ، وحين يؤديها العقل والجسد وحدة واحدة .

ماذا يقدم هذا العمل ؟

يقدم لكل ممثل سلاسل من الصدمات : صدمة أن يجد نفسه فى مواجهة تحديات صغيرة لا يمكن التغلب عليها . صدمة أن يرى نفسه متلبسا بحيله وأساليب هروبه وكليشهاته . صدمة أن يحس بشىء من مصادره الثرية غير المستغلة . صدمة أن يجد نفسه مرغما على الإجابة عن سؤال : لماذا هو ممثل أصلاً . صدمة أن يجد نفسه مرغما على الاعتراف بأن مثل هذه الأسئلة موجودة بالفعل ، وأنها يجب أن تواجه فى يوم ما ، رغم ذلك التقليد

الانجليزى المتصل بتجنب الجدية الكاملة فى شئون فن المسرح ، وعليه أن يُعِّد نفسه لمواجهتها . صدمة أن يرى أنه فى مكانٍ ما من هذا العالم ، يعد التمثيل فنا يقتضى التفانى الكامل والرهبانية المطلقة ، وأن عبارة أرتو ـــ التى تكررت حتى ابتذلت ـــ « لأكن قاسيا على نفسى » إنما هى طريقة حياة أصيلة لحفنة قليلة من الناس فى مكان ما .

هذا مع شرط ضرورى : إن هذا التفانى فى التمثيل لا يجعله غاية فى ذاته ، على العكس ، فعند جيرزى جروتوفسكى ليس التمثيل سوى مركبة أو أداة نقل . كيف يمكننى أن أصوغ هذا ؟ إن التمثيل ليس مهربا ، ليس ملجأ ، وطريقة الحياة هى طريقة من أجل الحياة . هل يبدو هذا القول مثل شعار دينى ؟ هو كذلك ، وهذا شىء يحيط كل جوانبه ، لا أكثر ولا أقل . والنتائج ؟ بعيدة الاحتمال . هل ممثلونا أفضل ؟ هل هم بشر أفضل ؟ ، ليس الأمر على هذا النحو ، قدر ما أرى ، لاقدر ما يستطيع أحد أن يدعى . (وبطبيعة الحال لم يكن كل الممثلين مبتهجين بهذه التجربة . بعضهم استولى عليه الضجر) .

ولكن .. كما كتب « جـــون آردن » فى « رقصة الشاويش ميسنجريف » :

داخل التفاحة بذرة ستنمو ..

فى فرح ، وبهجة متصلة ..

لتنبت شجرة فاكهة مزهرة ..

تبقى دوما ، وللأبد ..

فى عمل جروتوفسكى وعملنا نقاط تواز والتقاء ، عن طريقها ، وعن طريق التعاطف والاحترام ، استطعنا أن نصل معا .

غير أن حياة مسرحنا تختلف عن حياة مسرحه من كل الوجوه . أنه
ـدير معملا ، ولا يحتاج إلى جمهور إلا أحيانا ، وبأعداد قليلة ، وتراثه
لكاثوليكية ، أو معاداة الكاثوليكية ، ففى مثل هذه الحالة ، يتلاق أقصى
لنقيضين ، وهو من ثم يبدع طقسا دينيا . أما نحن فنعمل فى بلد آخر ،
ـلغة أخرى ، وتراث مختلف . ونحن لا نهدف إلى إقامة قداس جديد ،
ولكن إلى إقامة « علاقة اليزابيثية » جديدة : تربط الخاص بالعام ، ما هو
حميم بما هو حاشد ، ما هو سرى بما هو معلن ، ما هو مبتذل بما هو
سحرى . لهذا فنحن نريد حشدا على المسرح ، وحشدا يشاهده ، وداخل
هذه الخشبة المحتشدة يقدم أفراد أكثر حقائقهم حميمية إلى أفراد بين هذا
الجمهور الحاشد ويتقاسمون ، معاً ، خبرة جماعية .

وقد وصلنا إلى طريقة لتطوير نمطنا الكلى : فكرة الجماعة أو فكرة
الطاقم ، لكن عملنا دائما متعجل ، وأكثر خشونة من أن يتيح تطوير شىء
من الجماعة أكثر من الأفراد الذين يشكلونها .

ونحن نعرف ، فى النظرية ، أن كل ممثل يجب أن يضع فنه موضع
التساؤل كل يوم ، شأنه شأن عازفى البيانو والراقصين والرسامين ، وأنه
إذا لم يفعل ، فسيجمد فى مكانه ، وينمى كليشيهاته ، ثم يذوى فى النهاية .
نحن نعرف هذا ، لكننا لا نستطيع أن نفعل إزاءه سوى القليل ، حتى أننا
لا نكف عن اللهاث وراء دماء جديدة وحيوية جديدة . ثمة استثناءات من
الموهوبين حقا ، تلك الاستثناءات تحصل ـــ وبطبيعة الحال ـــ على أفضل
الفرص ، وتستهلك معظم الوقت المتاح .

إن عمل جروتوفسكى ظل يذكرنا بأن ما يحققه ـــ على نحو يشبه
الإعجاز ـــ مع حفنة من الممثلين ، إنما هو مطلوب ـــ وبنفس الدرجة ـــ

لكل فرد من أفراد فرقتى « الرويال شكسبير » العملاقتين ، اللتين تعملان على مسرحين يفصل بين أحدهما والآخر تسعون ميلا .

إن قوة عمل جروتوفسكى ، وصدقه ، ودقته ، لا يمكن أن تخلف وراءها سوى أثر واحد : التحدى . لا لعدة أيام ، ولا مرة واحدة فى العمر ، بل كل يوم .

أرتو .. والحيرة الكبرى :

كل عمل يهدف لطرح الأسئلة . وحين تكتشف أن بعض الأسئلة التى نطرحها قد طرحها آخرون ، ترتفع درجة اهتمامنا على الفور ، وحقيقة أنه يوجد فى الطرف الآخر من الأرض إنسان آخر يقوم بذات التجربة تجعلنا متلهفين لمعرفة النتائج ، وهذا أمر بالغ البساطة .

وحين أسسنا جماعتنا للبحث المسرحى فى « لامدا LAMDA » فى لندن ١٩٦٤ ، كان هذا قبل زيارة جروتوفسكى بوقت طويل ، ولم تكن جماعات العمل قد أصبحت شيئا معتادا بعد . وإننى أذكر جيدا أنه عند نقطة معينة من نقاط عملنا ـــ الذى كان يجرى على المؤثرات الصوتية والصوت الانسانى والايماءات والحركة ـــ قال لى أحد أصدقائى : « لقد كنت فى بولندا أخيرا ، ولقيت هناك شخصا يقوم بعمل تجريبى ، لا شك أنك ستجده مثيرا للاهتمام ..... » وبالفعل أثار هذا اهتمامى ، وكان علىّ أن أعرف ماذا يفعل جروتوفسكى .

وأخبرنى جروتوفسكى ـــ بدوره ـــ أنه حين كان يقوم بعمله حول موضوعات تثير اهتمامه ، قال له أحدهم : « إن كل شىء تفعله معتمد على

رتو ! .. » ، فى ذلك الوقت لم يكن جروتوفسكى يعرف من هو أرتو ، ولا كنت أنا أعرف . والحقيقة أننى حين كنت أصور فيلمى « آلة الذباب » ، بعد أن انتهيت من إخراج مسرحية فى نيويورك . اتصلت بى سيدة وطلبت منى كتابة مقال صغير عن أرتو لصحيفة طليعية محدودة ، كما دعتنى أيضا لالقاء محاضرة ، والاجابة عن أسئلة حول تأثير أرتو علىّ ، وعلى مسرحنا .

وكما هو حالى دائما ، كنت أبعد ما يكون عن الاقتراب من المسرح حسب منهج نظرى ، لدرجة أنه لم تكن لدى أدنى فكرة عمن يكون أرتو ، لكن الحقيقة التى كتبتها هذه السيدة ، ليس بحرارة وعاطفة فقط ، بل بيقين راسخ أيضا من أننى لابد قد عرفت أرتو ، جعلتنى أفكر فى الأمر ، ويوما قصدت إحدى المكتبات ، ووجدت كتابا لأنفونين أرتو ، فأخذته ، وهكذا عرفت أرتو للمرة الأولى . لم أكن أدرى أن الأرض قد تهيأت طوال سنوات لهذه المعرفة ، ولهذا فقد كنت مستعدا لأن تأثرا به تأثيرا عميقا ، فى ذات الوقت كان ثمة صوت يحذرنى بأنه حتى أشد الرؤى إثارة للصدمة لن تكون أكثر من بُعْدٍ واحد آخر ، مجرد شظية واحدة أخرى من الحيرة الكبرى .

بينى وبين جروتوفسكى قامت صداقة عميقة ، فقد رأينا أننا مشتركان فى السعى لذات الهدف لكن خطواتنا مختلفة . فعمل جروتوفسكى يمضى أبعد وأبعد نحو العالم الداخلى للممثل ، حتى النقطة التى يكف عندها الممثل أن يكون ممثلا . ويصبح إنسانا فى الجوهر ، لهذه فثمة احتياج لكل العناصر الدينامية فى الدراما ، حتى يمكن لكل خلية فى الجسم أن تندفع للكشف عن أسرارها ، وفى البداية يكون وجود المخرج والجمهور ضروريا لتقوية

هذه العملية ، لكن الممثل حين يمضى أعمق فأعمق لابد أن يشحب ويذوى كل شىء خارجى ، حتى يبلغ النهاية ، حيث لا يصبح هناك ممثل ولا مسرح ولا جمهور ، فقط : إنسان متوحد يعمل على إخراج درامته المطلقة وحده . عندى ، يمضى طريق المسرح فى الاتجاه المعاكس ، يؤدى من التوحد إلى مفهوم يتنامى ويتصاعد لأنه مشترك ، فالحضور القوى للمثلين ، والحضور القوى للمشاهدين يؤدى لدائرة ذات قوة متفردة ، يمكن أن تسقط الحواجز ، حتى يبدو ما هو غير مرئى حقيقياً ، وحينذاك تصبح الحقيقة العامة والحقيقة الخاصة جزئين لا ينفصلان عن نفس التجربة الأساسية .

كم شجرة تكون غابة ؟ :

لا يمثل أىّ من بريخت وأرتو الحقيقة المطلقة ، بل كلّ يمثل جانبا معينا منها ، وميلاً معينا نحوها ، وفى زماننا هذا ، فربما كانت آراؤهما — على التحديد — هى التى تلقى معارضة مباشرة وكاملة . ومحاولة اكتشاف أين وكيف وعند أى مستوى تصبح هذه المعارضة غير حقيقية ، : هى مسألة وحدها تثير عندى اهتماما كبيرا ، خاصة فى تلك الفترة من ١٩٦٤ ، ما بين موسم « مسرح القوة » وإعداد « ماراصاد » . وخلال لقائى الأول ببريخت (فى برلين سنة ١٩٥٠ ، حيث كنا فى جولة بعرض من إخراجى لمسرحية « دقة بدقة » فيما كان يسمى آنذاك « مسرح شكسبير التذكارى ») ، ناقشنا مشاكل المسرح معا ، والحقيقة أننى وجدت نفسى لا أستطيع موافقته فى آرائه حول الوهم ورفض الوهم . وقد رأيت فى عرضه « الأم شجاعة » مع « البرلينرانسامبل » أنه مهما فعل من أجل تحطيم الاقتناع

بحقيقه ما يحدث على الخشبة . كلما دفعنى — أكثر وأكثر — إلى الدخول فى الوهم قلبا وقالبا !

وإننى أعتقد بوجود ارتباط مدهش ومثير للاهتمام بين كريج وبريخت ، فحين طرح كريج هذا السؤال : « ما هو الضرورى الذى يوضع على المسرح كى نصور غابة .. » ؟ فجَّر على نحو مفاجئ — الأسطورة القائلة بضرورة أن صور غابة كاملة : بأشجارها ، وأغصانها وفروعها وأوراقها وبقية ما فيها ، وفى اللحظة التى طرح فيها هذا السؤال انفتح الباب — على نحو مفاجىء كذلك — على الخشبة العارية والعصا المغروسة وحدها كى توحى بما تشاء أنت لها أن توحى .

الآن يبدو لى أن هناك جانبا من بريخت يتبع نفس الخط من التفكير ، لكنه يتعلق بالتمثيل ، ذلك أن الممثلين الذين لديهم ما يسمى « دور الشخصية » يميلون عادة إلى الاحساس بأنهم كى يؤدوا عملهم على نحو مشرف ، يجب أن يصور الواحد منهم لمحة من كل جانب من جوانب تلك الشخصية ، أمام النظارة . وهو هناك ، فى التدريبات ، يريد أن يؤدى عمله أفضل أداء ، ويرى أوصافا فى النص تحدده ملامح الشخصية ، ويحس بأنه يجب أن يبذل أقصي الجهد فيها . حين تتعامل مع مسرحية طبيعية تستطيع أن تخدع نفسك بأن تفكر أن بوسعك عمل هذا كله باستخدام الماكياج والاكتاف الحدباء والأنوف الاصطناعية والصوت المضبوط الذى يقلد الحياة ، أما حين يكون بين يديك نص أكثر ثراء — لشكسبير مثلا — فان حقيقة الشخصية تصبح أشد كثافة ، وسترى تماما شبه هذا الشخص ، وتسمع رنة صوته ، وتعرف كيف يفكر ، وستعرف أيضا أى مشاعر تسرى فيه . هنا يصبح كل شىء معقدا أكثر ، وحقيقيا أكثر ، لأنه هناك

معلومات أكثر ، واذا كنت حاسبا آليا (كمبيوتر) فبوسعك أن تحصل على مزيد من المادة حول حقيقة هذا الشخص ، وذلك الموقف .

ولكى تبلغ هذا كله فى نفس الزمن المحدد ـــ لأن عرض المسرحية غير الطبيعية يستغرق نفس زمن عرض المسرحية الطبيعية ـــ فان عليك ـــ أنت الممثل ـــ أن تفعل المزيد فى كل لحظة ، وبالتالى فان التبسيط هو أهم أسلحتك ، واذا استطعت ـــ آنذاك ـــ أن تنظر إلى تشخيصك ـــ وهذا ما يطرحه بريخت مفتوحا ـــ يعنى اذا كنت ، مثلا ، تشخص رجلا عجوزا ، فهل أنت بحاجة لأن يتهدج صوتك ، تماما كما أنت بحاجة إلى الارتجاف والمكر ؟ ، واذا استطعت أن تهبط بهذا الجانب الفيزيقى من الشخصية إلى تخطيط بسيط ، لا لفضيلة فى هذا التخطيط فى ذاته ، ولكن لأنك حين تفعل هذا ، يمكنك تأكيد أشياء أخرى هى أجزاء من الحقيقة أيضا ، فى هذه الحالة ستزداد الوسائل التى تصبح طوع ارادتك . وأعتقد أنه فى هذه المساحة تلتقى الثورة البصرية التى أحدثها كريج بثورة التمثيل عند بريخت .

وأظن هنا خطرا فادحا . فقد أسىء فهم ستانسلافسكى ، وأسىء فهم بريخت . ويتخذ سوء فهم بريخت منحى تحليليا خالصا ، غير تلقائى ، معاديا للتمثيل وللعمل فى التدريبات ، كأنه يكفى أن تقعد هناك فى هدوء وبرود حس تقدم تحديدا ثقافيا لأهداف المشهد المسرحى . إن هدف المشهد وطبيعة المشهد إنما يتم الوصول إليهما عن طريق عملية التدريبات ـــ وهذه دائما مسألة يتم بحثها عن طريق نسيج كامل من الأدوات والوسائل : المناقشة ، الارتجال ، الاحساس بالعناصر المختلفة والتعبير عنها ، ثم لابد من عمل هذا كله على خشبة تفتقد البساطة ، حيث ستتوفر لك مادة باللغة

الثراء ، يتحتم أن يتم تبسيطها . وهنا يتدخل إصرار بريخت على وضوح الفكر ليؤدى دوره .

عند أرتو : المسرح نار ، وعند بريخت : المسرح رؤية واضحة ، وعند ستانسلافسكى المسرح هو الانسانية . ولماذا يتحتم أن تختار بينهم ؟

هذا حدث فى بولندا :

...

قابلت « جان كوت » لأول مرة فى ملهى ليلى بوارسو . كان الليل قد انتصف ، وكان هو محشورا بين جماعة من الطلبة تصخب صخبا شديدا ، وأصبحنا صديقين على الفور ، فقد تعرضت فتاة جميلة للقبض عليها نتيجة خطأ ما أمام أعيننا ، وهب جان كوت للدفاع عنها ، وبدأت ليلة حافلة بالمغامرة المثيرة انتهت فى الرابعة من الصباح ، ونحن ـــ جان وأنا ـــ فى مقر القيادة العليا للبوليس البولندى ، نعمل لتأمين إطلاق سراح الفتاة الجميلة . عند هذه النقطة بالضبط بدأ إيقاع الأحداث يهبط ، ولاحظت أن رجال البوليس كانوا ينادون صديقى الجديد بلقب « أستاذ » (بروفيسور) ، وخمنت أن هذا الرجل المقاتل ، حاضر الفكاهة ، هو مثقف ، كاتب ربما أو صحفى ، وقد يكون عضوا فى الحزب . وكان هذا اللقب « بروفيسور » لا يلائمه . سألته ونحن نمضى فى شوارع المدينة الصامتة إلى بيوتنا : « بروفيسور » فى أى شىء ؟ .. « أجابنى : « فى الدراما » .

إننى أحكى هذه الحكاية كى أشير إلى سمة من سمات مؤلف « شكسبير .. معاصرنا » الذى أعتبره كتابا متميزا . ها هو رجل يكتب عن اتجاه شكسبير نحو الحياة صادرا عن التجربة المباشرة . فلا شك فى أن « كوت » هو الكاتب الوحيد عن المسائل الاليزابيثية الذى يفترض أن كل

واحد من قرائه معرض — فى لحظة أو أخرى — لأن يصحو فى منتصف الليل على طرقات رجال البوليس ، وإننى متأكد أنه وسط ملايين الكلمات التى كتبت عن شكسبير — والتى تحول تقريبا دون أن يقول شخص أيا كان أى شىء لم يسبق قوله — يبقى مؤلفا متميزا ومتفردا هذا الذى يناقش نظرية الاغتيال السياسى ، فيفترض أن حديث المخرج لممثليه سيبدأ بالكلمات التالية :

« هناك منظمة سرية تستعد لعملية ما .. وأنت ستذهب إلى فلان ، وتحمل حقيبة ملأى بالقنابل اليدوية إلى المنزل رقم (١٢) ..»

إن كتابته معلّمة ومثقّفة ، ودراسته جادة ودقيقة ، مدرسية لا يعلق بها ما يعلق بهذه الصفة عندنا فى العادة . ووجود « كوت » يجعل المرء يعى — على نحو مفاجىء — أنه ما أندر الكاتب أو المعلق الذى تكون له خبرة مباشرة بما يصف ، وإنها لفكرة مقلقة أن الجزء الأكبر من التعليقات المكتوبة عن العواطف والسياسة عن شكسبير ، إنما هى نتاج بعيد بعدا كاملا عن الحياة ، يكتبها أشباح محتمون وراء جدران تغطيها النباتات المعشبة .

على العكس . كوت اليزابيثى ، مثل شكسبير ، ومعاصرى شكسبير ، فعالم الجسد الحى وعالم الروح عالمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، وهما يتعايشان على نحو مؤلم داخل ذات الاطار ، وللشاعر قدم مغروسة فى الوحل ، وعين متطلعة نحو النجوم ، وخنجر فى يده . ولا يمكن إنكار النقائض فى أية عملية حية . وثمة تناقض كلى الوجود ، لا تمكن مناقشته ، ولا بد أن يعاش : إن الشعر سحر خشن يخلط الأضداد .

شكسبير معاصر من معاصرى كوت ، وكوت معاصر من معاصرى شكسبير ، لهذا يكتب عنه ببساطة ، ويكتب كتابة من يعرف معرفة

مباشرة ، لهذا ففى كتابة طزاجة الكتابة التى يقدمها شاهد على العالم ، ومباشرة صفحة نقدية مكتوبة عن فيلم لا يزال معروضا . هو بالنسبة للدراسات المدرسية يعد إضافة ثمينة ، وبالنسبة لعالم المسرح يعد إضافة ثمينة كذلك . والمشكلة الكبرى عندنا فى انجلترا — حيث تتوفر أعظم الامكانيات فى العالم لتقديم أعظم كتابنا — هى هذه بالتحديد : ربط هذه الأعمال بحياتنا . إن ممثلينا مهرة وحساسون ، لكنهم يخجلون من مواجهة الأسئلة الكبرى ، وممثلونا الشباب ، الذين هم أكثر وعيا بالقضايا المميتة المغروسة فى العالم هذه اللحظة ، يخجلون من مواجهة شكسبير . وليس صدفة أن ممثلينا — أثناء التدريبات — يجدون مشاهدة التآمر ، والمعارك ، والنهايات العنيفة « أسهل » ، لأن لديهم كليشيهاتهم الجاهزة لهذه المواقف التى لا يتساءلون عنها ، لكنهم يتميزون غيظا من مشاكل الكلام والأسلوب ، والتى هى — على أهميتها — لا يمكن أن تجد مكانها الصحيح إلا حين يكون الدافع نحو استخدام الكلمات أو الصور على ارتباط بتجربة الحياة . وانجلترا يزداد طابعها الفيكتورى ، وقد فقدت تقريبا كل سماتها الاليزابيثية ، وهى اليوم مزيج غريب من العوالم الاليزابيثية ، والفيكتورية . وهذا يفتح أمامنا إمكانية جديدة لفهم شكسبير ، إلى جانب ذلك الميل القديم نحو اكسابه مسحة من الغموض ، ومسحة من الرومانسية .

وبولندا — فى عصرنا — هى التى اقتربت أكثر من سواها من الشغب والخطر والشدة والقدرة على الخيال والانغماس اليومى فى العملية الاجتماعية ، مما جعل الحياة مرعبة ومليئة بالمكر والوجد بالنسبة لما هو اليزابيثى . لا عجب إذن أن يأتى بولندى ويشير لنا نحو الطريق .

مفاجأة بيز فايس :

لكى تبدو مسرحية ما شبيهة بالحياة ، يجب أن تكون هناك حركة دائمة من الأمام للخلف بين النظرة الاجتماعية والنظرة الشخصية ، أو — بكلمات أخرى — بين ما هو خاص وحميم وما هو عام . فى أعمال تشيكوف — على سبيل المثال — نجد هذه الحركة . فهو يضع فى بؤرة الاهتمام مشاعر إحدى الشخصيات ، كى يكشف فى اللحظة التالية عن وجه اجتماعى للجماعة . وثمة حركة أخرى أيضا ، وهى تراوح بين الجوانب السطحية من الحياة وبين أسرارها الخفية ، إذا وجدت هذه الحركة أيضا أصبح نسيج المسرحية ثريا إلى حد لا نهائى .

وقد اكتشفت السينما — من البداية — مبدأ تغيير المنظور ، وقد تقبل الجمهور فى كل ركن من أركان الدنيا — دون صعوبة — لغة اللقطة البعيدة واللقطة القريبة . وقد اكتشف شكسبير وأهل العصر الاليزابيثى اكتشافا مماثلا ، فاستخدموا التداخل بين لغة الحياة اليومية واللغة المحلقة ، بين الشعر والنثر ، وتغيير المسافة السيكولوجية التى تفصل بين الجمهور والموضوع . والشىء الهام هنا ليس المسافة ذاتها ، لكنه حركة التداخل والتخارج الدائمة بين مستويات مختلفة . كانت هذه السمة هى ما فاجأنى أكثر حين قرأت — للمرة الأولى — مسرحية بيتر فايس « ما راصاد » ووجدتها مسرحية جيدة جدا .

ما الفرق بين مسرحية رديئة وأخرى جيدة ؟ أعتقد أن هناك طريقة بالغة البساطة للمقارنة بين الاثنين : المسرحية فى العرض هى سلاسل من الانطباعات ، لمسات صغيرة واحدة بعد الأخرى ، شذرات من المعلومات

أو المشاعر فى تتابع يستثير إدراك الجمهور . والمسرحية الجيدة ترسل الكثير من هذه الرسائل : وعادة ما ترسل العديد منها فى ذات الوقت ، وعادة ما تتصادم وتحتشد ويتداخل بعضها فى البعض الآخر ، وهى — بالتالى — تستثير الذكاء والمشاعر والذاكرة والخيال جميعا . أما فى المسرحية الرديئة فان تلك الانطباعات تباعد بينها المسافات ، وهى تتهادى على طول صف واحد ، وفى الفجوات الفاصلة بينها يمكن للقلب أن يغفو ، ويستطيع العقل أن يتجول بين مضايقات النهار ، وأفكار العشاء .

وكل مشكلة المسرح اليوم هى — على التحديد — ما يلى : كيف يمكن أن نجعل المسرحيات أكثر كثافة من حيث التجربة ؟ إن الروايات الفلسفية الكبرى أطول كثيرا من روايات التسلية والاثارة ، فالمزيد من المضمون يشغل المزيد من الصفحات ، لكن المسرحيات العظيمة والرديئة تشغل الأمسيات ، وتستغرق أوقاتا متقاربة . ويبدو شكسبير أفضل فى التقديم من سواه لأنه يعطينا الكثير ، لحظة بعد لحظة ، مقابل ما دفعناه من مال . هذا راجع إلى عبقريته بالطبع ، لكنه راجع كذلك للتكنيك الذى يستخدمه . فإمكانيات الشعر المرسل على خشبة مسرح مفتوح تمكنه من أن يقتطع التفاصيل غير الأساسية والأحداث الواقعية غير الهامة ، ويحشد بدلها الآراء ، والأصوات والأفكار والصور التى تجعل من كل لحظة شيئا مليئا بالحركة والبهجة .

واليوم ، نحن نبحث عن تكنيك يناسب القرن العشرين ويمنحنا نفس الحرية . ولأسباب غريبة ، لم يعد الشعر وحده قادرا على أداء هذه المهمة ، ولكن تبقى هناك حيلة ابتدعها بريخت ، حيلة جديدة ذات قوة لا يمكن إنكارها ، هى تلك التى أسميت — على نحو أخرق — الاغراب « الاغراب

هو فن وضع الحدث على مسافة تتيح الحكم الموضوعى عليه ، ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم ـــ أو بالأحرى بالعوالم ـــ من حوله » ومسرحية بيترفايس شهادة تقدير كبرى للأغراب ، تقتحم أرضا جديدة هامة .

وقد اعتبر استخدام بريخت لهذه المسافة ـــ زمنا طويلا ـ معاكسا لتصور أرتو للمسرح من حيث هو تجربة ذاتية مباشرة عنيفة . ولم أعتقد يوما بصحة هذا الرأى ، بل أعتقد أن المسرح ـــ مثل الحياة ـــ يقوم على صراع لا يهدأ بين الانطباعات والأحكام ، تعايش مؤلم بين الوهم وانتفاء الوهم لا يمكن فصل أحد جانبيه عن الآخر ، وهذا ـــ بالضبط ـــ ما يحققه « فايس » ، بادئا بعنوان المسرحية : « اضطهاد واغتيال جان ـــ بول مارا ، كما قدمه نزلاء مستشفى شارنتون للأمراض العقلية ، تحت إشراف الماركيز دى صاد » ، وكل شىء فى المسرحية مهيأ بحيث يوجه لكمة على الفك للمتفرج ، تنضجه بماء مثلوج ، وترغمه على أن يعمل ذكاءه ليفهم ما حدث له ، بعدها توجه له لكمة أخرى ، تعيده إلى حواسه مرة أخرى . أنها ليست بريخت تماما وليست شكسبير أيضا ، لكنها « اليزابيثية » جدا من ناحية ، وتنتمى إلى زماننا كثيرا من الناحية الأخرى .

وفايس لا يستخدم ـــ فقط ـــ المسرح الشامل ، بل يستخدم أيضا تلك الفكرة التى تلقى التقدير منذ زمن بعيد حول ضرورة استخدام كل عناصر الخشبة لخدمة المسرحية . وقوته ليست صادرة عن كم الأدوات التى يستخدمها ، لكنها صادرة ـــ فى المقام الأول ـــ عن تلك البلبلة الناتجة عن تصادم الأساليب . فكل شىء موضوع فى مكانه عن طريق ما يجاوره : الجاد عن طريق الكوميدى ، والنبيل عن طريق « الشعبى » والأدبى عن طريق الفج الخشن ، والثقافى عن طريق الجسدى ، وما هو مجرد تنبعث فيه

الحياة عن طريق صور خشبة المسرح ، والعنف يتألق عن طريق التدفق الهادىء للأفكار ، وتمضى جدائل المعنى فى المسرحية إلى أمام ووراء ، عن طريق بنائها ، والنتيجة هي صورة بالغة التركيب . انها مثل أعمال « جان جينيه » : بهو من المرايا أو مجاز من الأصداء ، ويجب على المرء أن يظل ينظر للأمام والوراء طول الوقت كي يدرك المعنى الذى يقصده المؤلف .

وقد هاجم أحد نقاد لندن المسرحية على أساس أنها مزيج من أفضل مقومات المسرح من حولنا : البريختية والتعليمية والعبثية ومسرح القسوة . قال هذا لينتقص من قدر المسرحية ، لكننى أعيده هنا كمديح لها . فقد رأى فايس أن يستخدم كل هذه الأساليب ، ورأى أنه بحاجة إليها جميعا ، وكان تمثله لها تاما ، فمجموعة المؤثرات غير المتمثلة تمثلا جيدا لن تؤدى إلا إلى الخلط والتشوش . ومسرحية فايس مسرحية قوية ، مفهومها المركزى أصيل إلى حد مدهش ، ورسومها « السيلويت » مادة مميزة لا يمكن إخطاؤها . ومن خبرتنا العملية أستطيع أن أقرر أن قوة العرض ترتبط ارتباطا مباشرا بثراء الخيال فى مادتها ، هذا الثراء التخيلى يأتى نتيجة عمل متزامن على عدة مستويات ، هذا التزامن بدوره — جاء نتيجة مباشرة لجرأة فايس فى مزجه بين هذه الأساليب والوسائل الفنية المتناقضة .

هل المسرحية سياسية ؟ فايس يقول انها ماركسية ، وقد أصبح هذا الأمر محل جدل طويل . ومن المؤكد أنها ليست جدلية بمعنى أنها لا تثبت صحة قضية ، أو تستخلص مغزى (أخلاقيا) ومن المؤكد أن بناءها المنشورى يجعل سطورها الأخيرة ليست هى المكان الذى تبحث فيه عن الفكرة التى توجز للعمل . ان فكرة المسرحية هى ذات المسرحية ، وهذه لا يمكن صياغتها فى شعار بسيط . هى تقف بحسم وصلابة فى صف التغير الثورى ،

لكنها تعى — على نحو مؤلم — كل العناصر فى موقف إنسانى عنيف ، وتقدمها لجمهورها فى صورة سؤال مقلق :

« الشيء الهام أن ترفع نفسك إلى أعلا عن طريق شعرك وحده . وأن تنصرف نحو الداخل والخارج لترى العالم كله بعينين جديدتين ... »

يمكن أن يتساءل أحد : « وكيف ؟ » ، عن حكمة يرفض فايس أن يجيب ، أنه يرغمنا على أن نربط بين الأضداد وأن نواجه التناقضات . أنه يتركنا عراة . أنه يبحث عن معنى بدل أن يحدد المعنى ، ويلقى عبء الوصول إلى إجابات إلى مكانه الحقيقى الذى إليه ينتمى : بعيدا عن الدرامى ، داخل أنفسنا .



الفصـــل الثالث

استفزازات ـــ القسوة والجنون والحرب

مانيفستو الستينيات :

. . .

لم تقدم الثقافة خيرا لأى إنسان مهما كان . ولم يحدث أن أدى عمل فنى بإنسان واحد لأى يصبح أفضل مما هو عليه .

***

كلما أصبح الناس أكثر وحشية ، بدا عليهم ، أكثر وأكثر ، أنهم يتذوقون الفنون .

***

تقديم ريبرتوار من المسرحيات الكلاسيكية هو فى ذاته أمر غير مجد . ليس هناك أى فارق روحى بين إعادة إحياء ابسن ، أو تقديم كوميديا موسيقية .

***

ليست المشكلة أننا ننشد التسرية ، لكن المشكلة هى أننا لا ننشدها . ولو أن كل جماهير المتفرجين أصروا على طلب التسرية ، ولا شىء سواها ، فسيكون على المسارح فى العالم : (أ) إما أن تخلو تماما من روادها ، مرة

واحدة وللأبد ، (ب) وإما أن تبدأ فى التخلص من كثير من الأعمال الجادة .

***

لعنة مسارح ستراتفورد أنها دائما غاصة بالمتفرجين ، وهم يصفقون لأسوأ العروض كما يصفقون لأفضلها ، لماذا لا يصرون على طلب التسرية ؟ لو أنهم فعلوا لقدمنا لهم أعمالا أفضل .

***

النبالة هراء . ولا أحد يعرف ماذا كانت القيم الأخلاقية عند شكسبير ، وليس أمامنا سوى أن نمضى نحو ما هو مثبت فى نصوصه اليوم ، وليس فى أى من طبعاتها ضمان لطريق التأثير فى المتفرجين حتى يذرفوا الدمع ، أو توجيههم نحو حياة ألطف .

***

حين يقول أحدهم : « إننى لم أتأثر » ، من أعطاه الوهم بأن مشاعره جهاز رصد فائق الحساسية والدقة ؟ وهناك دائما ناقد واحد يزعم أنه لم يتأثر . وربما كان هذا صحيحا .

***

الذكاء هراء . نحن ننتج نوعا من الممثلين المصابين بندوب من التطرف : التمثيل أجوف ، والطبيعة شىء مسطح ، وهو يمضى بذكاء بين الاثنين فى التمثيل : الشرارة فى المنتصف ، والقطبان متباعدان .

***

على الممثل ألا يكتفى بتقديم ما يفهمه ، لأنه فى هذه الحالة سيجعل سحر الدور على قد مستواه . بل عليه أن يخلّى الدور يثير نفسه كل الأصدقاء التى لا يستطيع أن يبلغها وحده .

***

« البرلينر ــ انسامبل » أحسن فرقة فى الدنيا . وهى تخصص للتدريبات أوقاتا طويلة جدا . وفى موسكو ثمة أعمال استغرقت التدريبات فيها سنتين كاملتين ثم جاءت النتيجة مفزعة . هذا حظ عاثر ، لكنه لا يثبت أن التدريبات الطويلة أمر سيىء .

***

البعض ينفق أمواله بحكمة والبعض يبددها ، لكن هذا لا يثبت أن الفرقة الدائمة ستكون بحالة أفضل إذا افتقرت إلى المال .

***

حين تحدث السورياليون عن اللقاء بين المظلة وماكينة الخياطة فانهم قالوا شيئا . والمسرحية هى لقاء بين الأضداد . وهذا هو التجانس المسرحى . الانسجام تنافر وتعارض .

***

إذا لم تجعلنا المسرحية نفقد توازننا ، أصبحت الأمسية كلها فاقدة التوازن .

***

إذا أثبتت المسرحية أى شىء نحن نؤمن به فعلا فلا جدوى منها بالنسبة لنا اللهم إلا إذا أكدت — بالطبع — فكرة أن المسرح يمكن أن يساعدنا على رؤية أفضل .

***

المسرح الاجتماعى مات ودفن . المجتمع بحاجة إلى تغيير ، وهى حاجة ملحة ، ولكن فلنستخدم أدوات صالحة على الأقل ، والتلفزيون أداة حقيقية ، أما استخدام مسرحية لشن حرب فهو كمن يحرث فى البحر .

***

المسرح الاجتماعى لا يستطيع أن يبلغ هدفه بالسرعة الكافية ، والوقت الطويل الذى يستغرقه التصوير يرغمه على تبسيط قضيته ، وهى — على التحديد — النقطة التى يثيرها خصومه . لقد اجتاحت « البرلينر — انسامبل » لندن مثل العاصفة . ما الذى سنظل نذكره : المهارة أم المعنى ؟

***

نحن بحاجة للنظر نحو شكسبير . وكل شىء جدير بالاهتمام عند بريخت وبيكيت وأرتو موجود — فى شكسبير . ومن أجل أن نثبت فكرة لا يكفى أن نقولها ، بل يجب أن تحترق فى ذاكرتنا . هاملت مثال لهذه الفكرة .

***

هذا اختبار قاس : بعد عشر سنوات ، هل سيبقى فى نفوسنا أثر نستطيع استخدامه لإعادة بناء المسرحية ؟ هذا الأثر مثل الحامض المحترق ، سيتشكل مثل « السلويت » لكنه ليس مجرد صورة ، إنه صورة ذات شحنة عاطفية

وثقافية ، عن هذه النواة الصلبة يمكن اكتشاف معانى العمل من جديد .
أمثلة : الأم شجاعة تجر العربة ــ مشردان تحت شجرة ــ شاويش راقص .

***

فى شكسبير مسرح ملحمى ، وتحليل اجتماعى ، وقسوة طقسية واستبطان وليس فيه تأليف أو تعقيد بينها ، بل هى تبقى جنبا لجنب ، متناقضة ، متعايشة غير متصالحة .

ولا جدوى فى انتزاع شرائح من القيم الشكسبيرية ثم استخدامها من جانب الدرامى مثل أوراق اللعب ، والدرامى الذى يأخذ منه حسه التاريخى دون الاستبطان هو كائن مميت ، مثله مثل المخرج الذى يأخذ مظاهر الأبهة دون المعنى .

ويبقى أننا جميعا ضجرون من شكسبير ضجر الموت ، لقد رأينا كل المسرحيات غير المعروفة ، ولا نستطيع أن نحيا على إعادة الروائع .

ونحن لا نستطيع أن نعيد بناء مسرح شكسبيرى عن طريق التقليد ، وفى الوقت الذى يقر فيه قرارنا على تكنيك شكسبيرى فنحن خاطئون . يتحرك الرجل الميت ، ونبقى نحن دون حراك . والتصميم الحديث لخشبة المسرح مساو فى ابتذاله لتلك الستارة المستعرضة .

***

ليس منهج شكسبير ما يثير اهتمامنا . ان الطموح الشكسبيرى هو ما يثير الاهتمام الطموح للتساؤل عن الناس والمجتمع فى حالة الفعل والعلاقة بالوجود الانسانى ، الجوهر والثّرى .

***

كنت أظن أنني أعرف — عن ظهر قلب — كل كلمة فى « نصيحة للممثلين .. » وذات يوم سمعت هاتين الكلمتين : « الشكل والثِقَل .... ما هو الشكل والثقل عندنا اليوم ؟

ومن يهتم باجابة السؤال —؟
ولماذا لا يهتم أحد ؟

***

نستطيع أن نتحدث عن الاسكان فى التليفزيون ، ونتحدث عن السماء فى الكنائس الخاوية . فى المسرح نستطيع أن نسأل لماذا يستحق البيت أن تعيش فيه ، وهل نحن راغبون فى السماء حقا . أين هو المكان الذى نستطيع فيه أن نفعل مثل هذا ؟ ، ونحن نستطيع أن نتحدث عن ساعات عمل أقل فى الأسبوع ، وعن أوقات الفراغ ، وإذا نحن لم نختبر حياة الفراغ فى المسرح ، فأين يمكن أن نختبرها ؟ فى أماكن حجز المعتوهين ؟ .

***

هل هؤلاء الدراميون كائنات مفزعة ؟ وإذا لم يكونوا كذلك ، لحسن حظهم ، فليقولوا لنا ما سرهم . أما إذا كانوا فليواصلوا الحفر فى فزعهم ، إذا جرؤوا على أن يحفروا أسفل ما هو سيكولوجى ، فإنهم سيجدون البركان .

وهم إذا اكتفوا بالوصف البسيط لبركانهم ، فانهم يدعوننا للعودة إلى عصور الظلام ، أما إذا صعدوا بهذا البركان الداخلى إلى ضوء المجتمع ، فان الانفجار سيكون جديراً بالمشاهدة .

فى باريس ، يطلقون كلمة « الاعادة أو التكرار على البروفات أو التدريبات وليس ثمة اتهام مميت أشد من هذا . وفى باريس فرقة اسمها « المسرح الحى » (Théâtre Vivant) . وليس ثمة اسم أحسن من هذا ، كلمة « الحى » هذه غامضة ، لن تضيف شيئا إذا نحن حاولنا أن نجعلها أكثر تحديدا . يجب أن نضع لها تعريفات جديدة طوال الوقت .

***

الحمد لله أن فننا لا يدوم ، فنحن — على الأقل لا نضيف مزيداً من الرمم للمتاحف ، والعرض الذى قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقا . إذا تقبلنا هذه الحقيقة ، استطعنا أن نبدأ دائما من نقطة البداية .

***

مسرح القسوة :

. . .

قضينا معظم سنة ١٩٦٥ فى العمل مع جماعة صغيرة وراء أبواب موصدة ، والآن ونحن نقدم بعض تجاربنا تلك على الملأ ، فإننا ندعو عروضنا هذه « مسرح القسوة » اعترافا منا بفضل أرتو . وحين استخدم أرتو كلمة « القسوة » فلم يكن يقصد إثارة نزعات سادية ، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة ، أو — لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد — مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعا .

كان البرنامج أقرب إلى الكولاج « أو العمل المسرحي المختلط الذى يعتمد على طلقات فى الظلام ، وطلقات تصوب على أهداف بعيدة ، لم يكن سلسلة من النصوص فنحن لم نكن نهدف إلى تقديم أشكال جديدة فى

الكتابة للمسرح ، وليست هذه تجربة أدبية ، ذلك أننا أحسسنا ــ تشارلس مورويتز وأنا ــ إحساسا قويا بأن ثمة مصادر للتعبير المسرحى يتم تجاهلها ، فقررنا أن نجمع معا عددا من الممثلين والممثلات لدراسة هذه المسائل .

ونحن نعتقد أن المسرح المعافى يجب أن يتكون من أجزاء ثلاثة : المسرح القومى ، الذى يبقى حيا عن طريق التجديد المستمر فى تقديم الأعمال الكلاسيكية قديمة وحديثة ، وعروض الكوميديا الموسيقية المفعمة بالحيوية والقدرة على بعث الفرحة والبهجة من خلال الموسيقى ، واستخدام الألوان ، وإثارة الضحك المقصود من حيث هو كذلك ، ثم المسرح التجريبى . والآن ، نظراً لأن كثيرا من ممثلينا قد انتقلوا إلى العروض التجارية التى تحقق نجاحا كبيرا ، فقد خسرنا مسرحنا الطليعى . مجال العروض الموسيقية له مؤلفوه الذين يضعون له الموسيقى العيانية والموسيقى الرياضية أو العددية والموسيقى الألكترونية ، هم سابقون لزمانهم ، لكنهم يمهدون طريق الموسيقيين الشباب التالين عليهم . والأمر شبيه بهذا فى فن الرسم ، بعد التجارب الكثيرة فى الشكل والفراغ والتجريد ، وفن « البوب » اليوم مجرد فن من الفنون الأيسر منالا . ولكن : أين الطليعة فى المسرح ؟ من المؤكد أن كتاب المسرح يستطيعون ــ باستخدام آلاتهم الكاتبة فقط ــ استكشاف الشكل ، والبحث عن طرائق جديدة للكتابة للمسرح ، بل وربما استطاعوا أن يجدوا السبل لتقديم أعمالهم . ولكن إلى أى حد تقترب هذه التجارب ــ وبعضها كوارث حقيقية ــ من تلك التى يتعلم منها الممثلون والمخرجون كيف يبتعدون عن تلك الأشكال الجامدة ، والمتحجرة ، والناقصة ، السائدة اليوم ؟

كى نواجه جمهورا جديدا بصيغ إبداعية جديدة ، يجب أن نكون

قادرين ، أولا — على أن نواجه المقاعد الخالية . ورغم ذلك لا يزال المحك الرئيسى فى مسرحنا اليوم هو حجم الجمهور . حتى أفضل متعهدينا وممثلينا ومخرجينا وكتابنا يعتقدون ، صادقين ، أن هذا معيار جيد للحكم ، ويعملون ، مخلصين ، وهم مقتنعون بأن العرض الناجح يجب أن يغطى تكاليفه على الأقل . وهذا ما يحدث فى الأغلب ، وهو شىء طيب إن حدث . ولكن فى ظل هذا النظام فإن أى مسرح مضطر للتوقف على الأقل ، فلا أحد — مهما بلغ من مثالية — يستطيع الاستمرار فى العمل وخسارة المال . وعلى هذا فإن أولئك الباحثين عن المال يقولون بوضوح : « إننا مهتمون فقط بتحقيق الربح » ، فى حين أن أفضل الآخرين قد يقول : « إننى أريد فقط أن أغطى النفقات » ، وهذا خطأ ، فالمسرح الذى يكون عليه دائما أن يغطى نفقاته هو مسرح بليد .

كانت فرقة « الرويال — شكسبير » تشرف على تجربتنا إشرافا تاما . وما دام لدينا مسرح صغير ، فان هذا الاشراف يمكن أن يكون شاملا ، وهى مستعدة لأن تغطينا حتى لو لم نبع مقعدا واحدا ، فى أى من العروض . فى ظل هذه الشروط ، فان الفشل يعنى العجز عن إبقاء هذا النوع من المسرح حيا ، أو اقتصاره — بطريقة عنيفة — على خط واحد من خطوط التجريب .

وقد وجد أرتو إثبات نظرياته فى مسرح الشرق ، وفى حياة مكسيكو ، وفى أساطير التراجيديات الاغريقية ، وفى المسرح الاليزابيثى قبل هذا كله .

فالمسرح الاليزابيثى يتيح للدرامى تلك المساحة التى يستطيع أن يتحرك فيها بحرية بين العالم الخارجى والعالم الداخلى . وإنما تكمن قوة ومعجزة النصوص الشكسبيرية فى حقيقة أنها تقدم الانسان من جميع جوانبه على

نحو متزامن . ونحن بدورنا نستطيع أن نشعر بالتوحد ، أو نبقى على مبعدة ، نسلم أنفسنا للوهم أو نرفضه ، ويمكن لمشهد بدائى أن يزعجنا على مستوى ما قبل الشعور ، على حين يبقى العقل الذكى يراقب ، ويعلق ، ويهدىء . فنحن نتوحد على المستوى الانفعالى ، الذاتى ، وفى نفس الوقت نستطيع أن نقوّم على المستويات السياسية والموضوعية ومن حيث العلاقة بالمجتمع ، ونظرا لأن الجذور العميقة تضرب بعيدا عن اليومى ، فان اللغة الشعرية والاستخدام الطقسى للايقاع يكشفان لنا جوانب فى الحياة لا تتيسر رؤيتها على السطح .

مع ذلك ، فعن طريق انكسار الايقاع ، أو الانتقال المفاجىء إلى النثر ، أو الانزلاق إلى لهجة عامية ، أو جملة حوار جانبية يتوجه بها الممثل نحو الجمهور ، كان شكسبير يهدف لأن يذكرنا بأين نحن ، ومن ثم يرجع بنا إلى العالم الصلب المألوف ، بعد أن تم قول كل شىء ، وفعل كل شىء ، لن تعود المسحاة سوى مسحاة . إن لشخصياته هذا الاتساق المركب ، لواحد مستغرق تماما فى فيضه الخاص ، فى حياته الداخلية ، لكنه — فى ذات الوقت — يمثل تخطيطا دقيقا يمكن التعرف عليه .

كانت وسيلة التعبير الرئيسية عند شكسبير هى الشعر . وهى أداة ثرية ، ورشيقة ، تشكلت ونضجت فى فترة استثنائية مواتية . كانت فيها اللغة الانجليزية تطوع عضلاتها ، وتتأهب لدخول عصر نهضتها . وقد فشلت كل المحاولات التالية فى تحقيق النتائج التى حققها شكسبير بالشعر المرسل .

من وجهة نظر معينة ، يمكن اعتبار « القسوة » عند أرتو محاولة لاستعادة تنوع تعبير شكسبير بوسائل أخرى ، وتجاربنا التى تستخدم عمل أرتو كنقاط انطلاق ، أكثر منه نموذجا يجب إعادة تكوينه بطريقة حرفية ، يمكن

تفسيرها كذلك من حيث هى بحث عن لغة مسرحية تكون فى مثل طواعيه ونفاذ مسرح الاليزابيثيين .

ويبدأ بحثنا بالنظر إلى اثنين من أحجار الزاوية : جارى وأرتو ، جارى : قوة تدمير رائعة ، اجتذب الأدب الفرنسى من رمزية « نهاية الدائرة » إلى عصر التكعيبية ، والنصوص المأخوذة عن رائعته المهوشة الداعرة ، « أوبو ملكا » تستخدم كمبررات للارتجال ، ولكى توضح — بين ما توضح — أن هذه التجربة لا تستبعد بالضرورة — حس الفكاهة . أما أرتو فيمثله العرض الأول للقسم الوحيد الذى كتبه حواراً : تدفق الدم .

هذا التيار من القسوة تم اختياره فيمابعد ، بمساعدة نصوص كتبت له خصيصا وبمساعدة التدريبات والتمارين الخاصة ، أو بمحاولات إعادة فتح باب المناقشة حول العلاقة بين المسرح والفيلم ، وبين المسرح والصوت . وفى كل الأحوال فإن ما كنا نبحث عنه هو قوة ومباشرة وكثافة التعبير .

بهذه الروح ، حاولنا الاقتراب من أكثر الأعمال تجريبية على الاطلاق : هاملت . وقد بدا من الملائم افتتاح برنامج سنة ١٩٦٤ — الاحتفال بنهاية القرن الرابع بعد رحيله — بتقديم عمل من أعماله ، وبأكثر الطرق الممكنة راديكالية وجذرية .

لماذا نعرض هذه التجربة أمام الجمهور ؟ لأنه مامن تجربة مسرحية تكتمل تماما دون جمهور يرقبها ، ولأننا كنا بحاجة لمعرفة ردود الفعل . ولأننا نريد أن نرى النقطة التى التقينا عليها ، ولأننا نريد أن نخضع ردود الفعل هذه للفحص الذى نخضع له عملنا .

ولم تكن هذه الجماعة واجهة عرض لأولئك الباحثين عن نجوم المستقبل ، لكنها كانت تأمل فى أن تلقى القبول لذاتها ، لم تكن تحاول صنع

الأخبار ، لكنها كانت تأمل فى أن تثير مناقشات واسعة .

كنا نقدم برنامجنا فى وقت اهتزت فيه كل التقاليد المسرحية ، ولم تعد فيه قواعد ثابتة . وجماعتنا ــ من جانبها ــ قامت بتفكيك الحكاية والبناء والشخصيات والتكنيك والايقاع والنهايات الكبيرة والمشاهد العظيمة ونقطة الذروة الدرامية . لقد بدأت من المقدمة المنطقية إلتى تقضى بأن اضطراب حياتنا وتعقدها فى منتصف الستينات لابد أن يدفعنا لطرح التساؤلات حول كل الأشكال التى تلقى القبول .

وماذا بعد ؟

لا يستطيع المسرح أن يكون خالصا :

. . .

حين يكون مسرحنا جادا ، فلا يمكن أن يكون شديد الجدية . فماذا نعنى بكلمات مثل « صادق » و « حقيقى » و « طبيعى » ؟ إننا نستخدمها كدروع تدفع عنا أذى التجربة المسرحية . ذلك أن التجربة الحقيقية يمكن أن تكون مؤلمة وغريبة لدرجة أنها تبدو « غير صادقة » و « غير حقيقية » و « غير طبيعية » .

من حين إلى حين ، يعى المسرح أنه قد أصبح داجنا ، ويتم تقاذف كلمة مثل « الشعر » ، وترتفع صيحات تتردد فيها كلمات : « التراجيديا » و« التطهير » و « أين الشعراء » ؟ . وبعدها ماذا يحدث ؟ يبدأ بحث شامل وخفى ورصين عن القيم العليا أو الكامنة ، بحث مثير مبالغ فى تمجيده حتى يبدأ أحدهم فى الضحك ، بعدها يحس كل مؤسسى الفن هؤلاء أنهم تحت وابل بارد ، بأبسط المعانى .

أملنا الوحيد الباقى هو فى النهايات القصوى ، فى زواج الأضداد ، حتى إن تحطم التقاليد التى تثير المخاوف والآلام تصحبه الضحكات ، وحتى أن استكشاف الزمن والوعى وطقوس الحب والموت تصحبه البذرة الخشنة للحياة وللأحياء . المسرح هو المعدة التى يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين : البراز والأحلام .

يو . اس تعنيك أنت ، يو . اس تعنينا نحن :

. . .

مسرح الرويال شكسبير يستخدم المال العام كى يقدم مسرحية عن الامريكيين وحربهم فى فيتنام . هذه حقيقة منذرة بالتفجر ، وقد أدت لردود فعل كثيرة متناقضة ، بحيث بدا أن الأمر بحاجة لشىء من التفسير .

ان المسرح يصيبنى أحيانا بالغثيان ، حين تروعنى الصنعة فيه ، رغم يقينى ــ فى ذات اللحظة ــ أن شكليته هى قوته ، ويعزى ميلاد يو . اس إلى احساس جماعة منا بأن الحرب فى فيتنام تخلق موقفا أكثر قوة وحدة والحاحا مما استطاعت أى دراما بين أيدينا أن تعبر عنه . فكل المسرح الذى نعرف أخفق فى أن يتناول القضايا التى تعنى الممثلين والجمهور ــ بقوة ــ لحظة لقائهم الفعلى ، لأن الذوق العام ينتهك بافتراض أن الحروب القديمة بالكلمات القديمة إنما هى أكثر حياة من الحروب الدائرة اليوم ، وأن صور البشاعة القديمة تكتسب شيئا من التحضر فى راحة مابعد العشاء ، أما صور البشاعة التى تحدث الآن فليست جديرة بالاهتمام .

وقد بدأنا يو . اس من أمرٍ بدا أننا بحاجة إليه أشد الاحتياج : تلبية النداء المتمثل فى التحدى الذى يخلقه الموقف فى فيتنام . وكنا على يقين بأنه لم يوجد ، بعد ، عمل فنى مكتمل وناجز عن فيتنام ، وكنا نعرف

أنك لا يمكنك أن تذهب إلى مؤلف ، وتعطيه مبلغا من المال ، وتقول له :
نحن نطلب — كما من متجر — الرائعة التالية عن فيتنام . هكذا كان أمامنا :
إما أن نبقى دون عمل شيء ، أو أن يقول قائلنا : هيا نبدأ .

خمسة وعشرون ممثلا ، على علاقة وثيقة بما ندعوه فريق المؤلف . بدأوا يفحصون الموقف الفيتنامى ، واستغرق هذا الأمر عدة شهور . وعلى مدى أكثر من خمسة عشر أسبوعا من التدريبات ، اكتسب كل ممثل علاقة بفيتنام ، ربما كانت أكثر قوة مما يمكنك أن تتوقع من شخص آخر لم يتح له هذا الوقت ، وهذه الفرصة المواتية . والآن ، فإن أى عرض سيقدم (وهذا صحيح أيضا بالنسبة لكل أشكال المسرح) سيمنحك — أنت الشاهد — إمكانية واحدة . وأنت تدفع للممثل كما لو كان خادمك ، أو نصير قضيتك ، كى تجعله يمضى لشأن قاس يتطلب مهارة فائقة ، وهو أن تحصل منه — خلال فترة قصيرة — على تكثيف لما استطاع أن يجمعه فى فترة طويلة من الزمن . إن الممثل يصبح مثل المرشح النقى ، عليه أن يترجم شتات هذه المادة المحيِّرة ، وأن يرجع — المرة بعد المرة — إلى فيتنام ، ثم يربط مايجده بما يخبره باعتباره حقيقيا فى ذاته ، ثم ينفض هذا كله معك ، أخيرا ، خلال ثلاث ساعات .

وقد سُئِلت مراراً عما إذا كنت أجد شيئا سيخلف أثرا فى تتابع الأعمال التى قدمناها من « الملك لير » إلى « يو . اس » وأحد الأشياء التى نعتقد جميعا أنها ستخلف أثرا هى الطريقة التى تتغير بها الأمور من سنة لأخرى ونحن نؤدى تمرينات التمثيل ، أو الارتجالات . فقبل عشر سنوات كانت مسألة تجميع عدد من الممثلين الانجليز للارتجال حول موضوع ما ، أمرا بالغ الصعوبة ، وكانت أصعب العقبات التى عليك أن تواجهها هى عدم

رغبة الممثل الانجليزى فى أن يلقى بنفسه إلى شىء مجهول وغير محدد بدقة . أما اليوم فإننا نجد أن مسألة طلب جماعة من الممثلين كى تؤدى مشاهد التعذيب والوحشية والعنف والجنون قد أصبحت أمرا ميسورا لدرجة مخيفة ، وممتعاً لنا جميعا بدرجة مخيفة كذلك . يتشكل الأمر ويتحرك ويتطور بسهولة مفزعة تماما .

وحين يقعد الممثلون صامتين فى نهاية عرض يو . اس ، فهم يعيدون طرح السؤال علينا جميعا ، فى كل ليلة ، حول موقفنا هذه اللحظة ، هنا والآن ، مما يحدث داخل نفوسنا ، وفى العالم من حولنا . وذات نهاية عرض يو . اس ليست — كما فهم البعض — اتهاماً أو لوماً موجهاً من الممثلين للجمهور ، لأن الممثلين — حقا — مشغولون بأنفسهم . يستخدمون ويواجهون تلك الجوانب المروعة فى ذواتهم .

و لم يزعم عرض يو . اس المزاعم ، لقد صدر عن عمل تجريبى ، وتلك طريقة أخرى للقول بأنه قد أصبح كذلك نتيجة سلسلة من المحاولات لطرح قضية معينة .

كانت المسألة هى : كيف يمكن للأحداث المعاصرة أن تدخل إلى المسرح ؟ ووراءها يكمن السؤال : ولماذا تدخل إلى المسرح ؟ رفضنا عدة إجابات : رفضنا أن يكون المسرح فيلما تسجيليا يعرضه التليفزيون ، ورفضنا أن يكون قاعة محاضرات ، ورفضنا أن يكون موكب دعاية . رفضنا هذا جميعا لأنه من الفيلم التليفزيونى حتى قاعة الدراسة ، مرورا بالصحف والملصقات والأغلفة كانت المهمة المطلوبة تؤدى من خلال وسائط تم تطويعها لأدائها ، و لم نكن مهتمين بمسرح الحقيقة .

نحن مهتمون بمسرح المواجهة . وبالنسبة للأحداث المعاصرة : أى شىء

يواجه أى شيء ؟ من يواجه من ؟ عن قضية فيتنام يمكننا القول أنها تعنى كل فرد وهى رغم ذلك لا تعنى أى فرد ، وإذا استطاع إنسان أن يحمل فى عقله ــ فى يوم واحد ــ رعب فيتنام ، والحياة المألوفة التى يحياها ، فإن التوتر بين هذين لن يكون محتملا على الاطلاق . سألنا أنفسنا : هل يمكن ، إذن ، أن نضع أمام المشاهد ــ للحظة واحدة ــ هذا التناقض : تناقضه هو وتناقض مجتمعه ؟ أية مواجهة درامية أكثر اكتمالا من هذه المواجهة ؟ أية تراجيديا أكثر حتماً وأكثر إثارة للفزع ؟ كنا نريد من الممثلين أن يكشفوا كل جانب من جوانب التناقض حتى يستطيعوا فى النهاية بدل أن يدينوا الجمهور أو يواسوه ، أن يكونوا ما افترض فى الممثل أن يكون : ممثل الجمهور الذى أُعِّد ودُرِّب كى يسبق المشاهد فى طريق ، يعرف المشاهد أنه طريقه هو .

وقد استخدمت يو . اس حشدا من الوسائل الفنية المتناقضة لتغيير الاتجاه ، وتغيير المستويات . كانت تهدف لأن تضع المختلف جنبا إلى جنب ، غير أن هذه لم تكن الدراما ، كانت صورة من صور الغواية : أن تستخدم لغة معاصرة طريفة سريعة الزوال ، من أجل التودد إلى المتفرج ومضايقته للمشاركة فى تحول موضوعات هى ــ فى الأساس ــ موضوعات تصده وتنفره .

ولم يكن هذا كله إلا إعدادا ، مثل المراحل الكثيرة التى تسبق قتل الثور فى حلبة المصارعة . ولم تكن تهدف إلى القتل ولكن إلى ما يسميه المصارعون لحظة الحقيقة . ولحظة الحقيقة عندنا هى لحظة الدراما كذلك ، اللحظة التى لا تأتى مرتين فى تراجيديا كاملة ، المواجهة الواحدة والوحيدة . كانت هذه لحظة النهاية دائما ، حين يتوقف كل زعم بالتمثيل ،

ويصمت الممثل والجمهور جميعا ، لحظة ينظرون هم وفيتنام كل فى وجه الآخر .

اكتب هذه السطور عقب فراغى من تقديم مسرحية « أوديب » التى تبدو القطب المعاكس لتجربة يو . اس . رغم ذلك ، فإن هاتين القطعتين المسرحيتين ترتبطان عندى على نحو وثيق وغريب : لا شيء مشترك بينهما من حيث المصطلح ، لكن الموضوع الرئيسى متطابق تقريبا : هو النضال لتجنب مواجهة الحقيقة . فمهما كان الثمن ، يعمد الانسان دائما إلى ترتيب كل الأشياء التى فى مقدوره من أجل أن يتفادى التعرف البسيط على الأمور كما هى . ما سر هذه الظاهرة الغريبة فى أصل طريقتنا فى الوجود ذاتها ؟ هل ثمة موضوع أكثر أهمية وحيوية لفهمنا ، اليوم ، من هذا الموضوع ، وهل ينتمى لغز أوديب ، حقا ، إلى الماضى ؟

خرجت من التجربتين بتساؤل خاص يبدو أنه سيظل عندى طويلا دون جواب : حين تعرَّض المسرح لقضية معاصرة ، ملتهبة ومقلقة مثل قضية فيتنام ، لم يفشل فى بعث استجابات قوية ومباشرة ، ويبدو أن هذا كسب طيب لأننا نريد لمسرحنا أن يكون قوياً ومباشرا . ولكن : حيث أن الزناد خفيف على هذا النحو ، وحيث أن القذيفة تنطلق بمثل هذه السرعة ، وحيث أن الاستجابة الأولى بهذه القوة ، فليس من الممكن أن نمضى أعمق من ذلك ، فما أسرع ما تهبط المغاليق !

« أوديب » مسرحية رومانية تعرض فى المسرح القومى ، كل شيء مطمئن . وكل الحواجز لدى الجمهور مرفوعة ، فمئات السنين من الثقافة الآمنة والمعزولة تجعل من أى « أوديب » تمرينا لا ضرر فيه ولا خطر منه . لا مقاومة ، إذن ، من جانب الجمهور ، وبوسع ممثلين مسلحين بنص بليغ

أن يمضوا أعمق ما يمكن ، هابطين إلى أرض المراوغة الانسانية ، ويتبعهم الجمهور ، هادئا وواثقا ، فالثقافة تعويذة تحميهم من أى شيء يمكن أن يتطوح من الماضى ببذاءة ليقتحم حياتهم الخاصة .

يلمس الحدث المعاصر أعصابا عارية ، لكنه يخلق رفضا فوريا للاستماع . وللأسطورة والعمل الشكلى الرسمى تأثيرهما ، لكنهما معزولان بنفس القدر ، فأى الجانبين — فى حقيقة الأمر — أكثر جدوى للمشاهد ؟ أتمنى أن أعرف جواب السؤال ؟

فن ضائع :

. . .

تخلو مسرحية « أوديب » تأليف سينيكا من أى حدث خارجى ، وربما بقيت دون أن تُمَثل على الاطلاق فى حياة صاحبها ، ومن المحتمل أنها كانت تُقرأ بصوت عال بين الأصدقاء فى الحمام . وهى — على أى حال — لا تدور أحداثها فى مكان بعينه ، والناس فيها ليسوا أناسا ، والحدث الحى — وهو يمضى خلال الصور اللفظية — يقفز إلى الأمام وإلى الخلف مثل تكتيك السينما ، فى حرية تمضى لأبعد من حرية الفيلم .

إذن ، هذا هو المسرح وقد تحرر من تصميم المناظر ، وتحرر من الثياب أو الأزياء ، وتحرر من حركات الخشبة ، والايماءات وما إليها . وقد لا نود أن نشاهد مثل هذا المسرح ، لكننا نعرف — على الأقل — من أين نبدأ ، فكل ما تحتاجه المسرحية هو أُذن موسيقي موهوب ومتفرد ، يسرى حب المسرح فى دمه ، وهو هنا شريكى الذى لا أستطيع الانفصال عنه : ريتشارد بيسلى ، ثم جماعة من الممثلين ليقفوا دون حركة . لكن هؤلاء الممثلين الذين لا يتحركون عليهم أن يتكلموا ، عليهم أن يضعوا أصواتهم

فى حالة حركة ، وهذا الفعل ذاته سيؤدى إلى استثارة حركات أخرى غير مرئية أى أن الخارج الساكن يغطى الداخل الذى تدب فيه ديناميكية غير عادية . واليوم فإن المسرح القائم على الوعى بإمكانيات الجد قد أطلق جيلا من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدى مكثف ، ومثل هذا النص لا يتطلب أقل من هذا ، بل لعله يتطلب أكثر : يتطلب من هؤلاء الممثلين الذين طوروا امكاناتهم الفيزيقية لا أن يتراجعوا للخلف ، ولكن أن يندفعوا للأمام فى أكثر الاتجاهات مشقة : نحو اكتشاف كيفية تحويل القفزات والدحرجات والشقلبات إلى حركات أكروباتية للحنجرة والرئتين مع بقاء حالة السكون . وقبل كل شىء فإن هذا النص يتطلب فنا ضائعا : فن التمثيل غير الشخصى .

كيف يمكن أن يكون التمثيل غير شخصى ؟ إننى أرى — على الفور — ما يمكن أن يحدث لممثل موثوق بقدراته ، حين يسمع هذا التعبير ، ويحاول أن يبقى مخلصا فى عملية نزع الشخصية عن ذاته : بمعنى أن يبقى وجهه مجموعة من العضلات المشدودة ، وصوته بوقاً غير واضح ، إنه يمكن أن يبلغ ايقاعات غير طبيعية على الاطلاق . وربما بدا له أنه يأخذ مكانه فى مسرح طقسى — لكنه قد يبدو لنفسه مؤديا لطقس كهنوتى فى حين يبدو لنا زائفا . رغم ذلك ، فهو لو أطلق العنان لشخصيته ، وإذا نظر إلى التمثيل من حيث هو تعبير شخصى ، فسيبدو — بسهولة — شكل آخر من أشكال الزيف ، يغرق النص فى مستنقع من التأوهات والصيحات ، والتى تصدر كلها عن استعداد لعرض هواجسه ومخاوفه . أن أسوأ سمات المسرح التجريبى إنما تأتى نتيجة إخلاص هو — فى جوهره — ضد الاخلاص . ومثل هذه الحالة تنكشف مباشرة حين تبدأ الكلمات فى الظهور : لأن الانفعال الزائف يعوّق الوضوح .

وبطبيعة الحال ، فإن كل ألوان التمثيل ما دام يؤديها بشر ، فهى شخصية ، رغم ذلك فمن المهم جدا أن نحاول أن نميز بين شكل التعبير الشخصى غير المجدى ، المسرف فى انغماسه فى الذات ، وشكل آخر من التعبير يكون غير شخصى وفرديا خالصا ، معا وفى ذات الوقت . هذا الاختلاط مشكلة أساسية فى فن التمثيل المعاصر ومحاولة تقديم نص « أوديب » فى بؤرة هذه المشكلة .

كيف يستطيع الممثل أن يتناول هذا النص ؟ قد تكون إحدى الوسائل الشائعة أن يوحد ذاته بالشخصية التى يلعبها ، وهنا يتعين عليه أن يبحث عن تشابهات سيكولوجية بينه وبين أوديب ، كأن يقول لنفسه : لو أننى أوديب لفعلت كذا وكذا لأننى أتذكر أن ... ، وهو يحاول تحليل أوديب وجوكاستا باعتبار أنهما كانا « بشرا حقيقيين » . وهو اميل لأن يكتشف الاخفاق الكامل لهذا المنهج فقد يكون أوديب وجوكاستا تركيزا لمعنى إنسانى ، لكنهما ليسا شخصيتين .

وثمة منهج آخر فى التمثيل ، يلقى بالسيكولوجيا بعيدا ، ويبحث ، فقط ، عن تحرير ما هو غير عقلى فى طبيعة الممثل ، هنا عليه أن يحاول خلق حالة من حالات النشوة تستثير منطقة ما قبل الشعور ، ومن السهل عليه أن يزداد اقترابا من الأسطورة الشاملة وأن يتخيل — بالتالى — أنه قادر على استخلاص مادة درامية صحيحة ، ولكن عليه أن يحذر ألا يكون منساقا وراء حلم ، ذلك ان الرحلة إلى ما قبل الشعور قد تكون وهما يتغذى على وهم ، ويبقى التمثيل على ما هو عليه .

لا يكفى الممثل أن يَلْقى حقيقته ، لا يكفيه أن يتفتح انفتاحا أعمى على الدفعات النابعة عن مصادر داخل ذاته هو عاجز عن فهمها . إنه بحاجة

إلى تفهم يكون مرتبطا بأسطورة أرحب ، وهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا الارتباط إلا عن طريق الولاء والاحترام الهائلين لما ندعوه الشكل . هذا الشكل هو حركة النص ، هذا الشكل هو سبيله الفردى لاقتناص تلك الحركة .

وليس عبثا أن نجد أعظم الشعراء دائما بحاجة لأن يعملوا فى مادة موجودة من قبل . « أوديب » لم يخترعه أحد ، فقبل الدراميين الاغريق كانت الأساطير ، والكاتب الرومانى سنيكا أعاد العمل على نفس المادة ، وكثيرا ما كان شكسبير يعيد العمل على مادة سينيكا ، والآن يقوم « تيد هيوز » بإعادة العمل على سينيكا ، ويصل إلى الأسطورة عن طريقه . هنا يطرح سؤال شائق : لماذا نجد فى الدراما العظيمة رغبة عند المُبدعين والمبتدعين لأ لا يبتدعوا ؟ لماذا ألا يلقون إلا أقل الاهتمام نحو الابتداع الشخصى ؟ هل ثمة سر وراء هذا الأمر ؟ حين يعمل الدرامى على نمط سابق الوجود ، فإنه لا يحاول أن يفرض ذاته ومعناه ، لكنه يحاول أن ينقل شيئا آخر ، ولكنه ينقل هذا الشيء نقلا صحيحا فعليه أن يكون واثقا أنه مستعد بالإمكان ، وبجماع ذاته : من مهاراته لا رتباطاته وتداعياته لأعمق الأسرار فيما قبل شعوره ، لأن يقفز إلى المسرحية ، إلى النظام المُوَّقع ، وإلى أن يقوم بدور الحامل أو الناقل . الشاعر حامل ، والكلمات عوامل ، وهكذا يتم اقتناص المعنى فى الشبكة ، والكلمات المكتوبة على الورق خيوط الشبكة . وليس مصادفة أن يكون تيد هيوز ـــ أكثر الشعراء فردية ، أكثرهم تركيزا فى الوقت ذاته . فعن طريق استبعاده القاطع لكل الزخارف غير الضرورية ، وكل التعبيرات غير المجدية عن الشخصية ، استطاع الوصول إلى شكل خاص ، يملكه ولا يملكه فى آن .

هكذا نرجع إلى الممثل ، هل يمكنه أن يكون حاملا بنفس المعنى ؟ ان هذا يتضمن فهمه لتصورين على جانب كبير من الصعوبة : المسافة والحضور . المسافة — كما وصفها بريخت — تعنى أن تبقى شخصيته على بعد ذراع منه ، تعنى سيطرة إرادية فردية على كثير من الدفعات الذاتية ، رغبة فى ظهور ما هو أكثر موضوعية منها . ما الذى يعنيه هنا ؟ لا المغزى ولا القرار الفنى . ونفى الانسانية على نحو ارادى إنما هو عمل ميكانيكى ، وكثيرا ما كشفت عروض بريخت عن سهولة الانزلاق إلى هذا الفخ : استخدام إرادة العقل كما لو أنه « البنتاجون » يطارد العناصر المتمردة فى الخليج !

العون الوحيد هو الفهم ، كلما ازداد فهم الممثل لوظيفته الحقيقية على كل المستويات ، وصل إلى النغمة الصحيحة فى أدائه . ولنأخذ مثالا بالغ البساطة : ان قارىء نشرة الأخبار فى الاذاعة غير شخصى ، وعلى مبعدة ، لأنه يفهم وظيفته : صوت يوضع فى خدمة توضيح تلك الصفحة من الأخبار ، ومن ثم فهو بحاجة للوضوح والايقاع ، ولأن تكون نبراته لا هى بالدافئة ولا هى بالجافة . أما إدخال انفعالاته الشخصية إلى الأخبار ، وتلوينها حسبما تسبب له الأخبار من سعادة أو تعاسة ، فهو أمر غبى وسخيف .

ومهمة الممثل أكثر تعقيدا من مهمة قارىء النشرة ، وينفتح أمامه الطريق الصحيح لو أدرك أن الحضور لا يعاكس المسافة . المسافة التزام بالمعنى العام ، والحضور التزام تام باللحظة المعيشية ، والاثنان معا . ولهذا السبب ، فإن الاستخدام الانتقائى للبروفات والتدريبات : لتنمية الايقاع أو الإنصات أو سرعة الأداء أو الدرجة أو التفكير الكلى أو الوعى النقدى ، إنما هى

ذات قيمة نفيسة ، شرط ألا يعتبر أىّ منها منهجا ، وما تقدمه هو مزيد من اهتمام الممثل ــ جسدا وروحا ــ بما تتطلبه المسرحية ، وإذا أحس الممثل فعلا بأن سؤال المسرحية هو سؤاله الخاص ، فقد اقتنصته حاجته للمشاركة فيها ، وحاجته لوجود جمهور يراه ، وعن الحاجة إلى إيجاد صلة بهذا الجمهور تنبع حاجة لا تقل قوة إلى الوضوح المطلق .

وتلك هى الرغبة التى تقود أخيرا إلى الوسائل ، وهى تصوغ الرابطة الجيدة بمادة الشاعر والتى هى ــ بدورها ــ الرابطة بالموضوع الأصلى .



الفصل الرابع

وما شكسبير ؟

شكسبير ليس هو الضجر :

. . .

إذا لم يكن العرض الذى قدمته لروميو وجولييت قد فعل شيئا آخر ، فقد أثار من حوله مناقشة وجدلا ، وهذا شيء طيب فى ذاته ، لم يعد للمسرح منه حظ كبير فيمابعد . لقد وجه إلى النقد لاعتبارات كثيرة — بعضها متناقض تماما . لكن الأمر ذا الدلالة هو أننا كنا نحاول ، فى ١٩٤٦ ، إعلان قطيعة واضحة مع الأسلوب المقبول فى تقديم شكسبير ، وكان هذا الجدل — على نحو من الانحاء — دليل نجاحنا .

وجاذبية شكسبير — على اتساع العالم كله — إنما تكمن أساسا فى القوة الدرامية الهائلة لمسرحياته ، واحكام تقدمها . ولكن يجب أن نعترف بأن شكسبير قد أصبح — خلال هذا القرن الأخير — يمثل لجمهور المسرح العادى قطعة من الضجر ، مهما كانت درجة الاخلاص للنص والالتزام به .

إن أية لحظة عند شكسبير يجب أن تكون فى أهمية أية لحظة أخرى ، وكل من يتكلم يجب أن يكون « صاحب الدور الرئيسى » حين يتكلم . ولكن ماذا حدث ؟ مع مرور الزمن وتطور المسرح ، وحلول الخشبة التى تماثل إطار الصورة ، أصبح « النجم » — والممثل — المدير يفضلان أن يتم تشذيب المَشاهد ، وأن تُستَغل لحظات مفردة ، فمسرحية روميو

وجولييت ــ وانتبه لهذا ــ المعدة أساسا كى يلعب دوريها الرئيسيين صبى وصبية ، كجزء من فريق ، أصبحت تدريبا لإظهار مواهب اثنين من الممثلين « الكبار » .

وقد قيل إن شعر شكسبير يعانى كثيرا من تناوله « الخشن » على أيدينا ، وإننا حاولنا أن ننقل الإحساس الصادق بالشعر على نحو ما يفهمه رالى وسيدنى ومارلو وايسكس ، لا على نحو ما يفهمه تنيسون وباتمور الذى كان يعيش فى كوفنترى ، وعند الاليزابيثين ، فإن العنف والعاطفة والشعر أشياء لا يمكن الفصل بينها أبدا .

وكان ما حاولته هو الابتعاد التام عن التصور العامى لروميو وجولييت من حيث هى قصة حب عاطفية مصنوعة على نحو لا يخلو من تكلف ، واستعادة العنف والعاطفة والإثارة المتمثلة فى الحشود المندفعة للاحتجاج ، والضغائن والمؤامرات ، وإعادة الامساك بالشعر والجمال الصادرين عن نبع « فيرونى » ، والتى تبدو قصة الحبيبين شيئا عارضا إزاءه .

كنا نعرف قبل أن نبدأ أن محاولتنا الجذرية هذه لاعلان القطيعة مع التراث المتعلق بمسرحية لها هذا الرصيد من الحب والشعبية ، لابد أن تستثير عداء ضاريا . وكنا مصيبين ، وكان العداء ضاريا حقا . وإننا نرحب بالنقد ، فهو أمر صحى ومفيد ، لكن حكم الناس الذين يأتون إلى ستراتفورد ــ أون ــ آفون فقط من أجل أن يستمتعوا بالعرض ، دون أفكار وتصورات مسبقة عن كيفية تقديم شكسبير ، هو القادر ، وحده ، على أن ينبئنا إلى أى حد كانت محاولتنا لأن نجد طريقا جديدا فى الأربعينيات ، لها ما يبررها ، وأنها كانت صائبة تماما .

خطاب مفتوح لوليم شكسبير ..

أو : كما لا أهواها ..

عزيزى وليم شكسبير ..

ماذا جرى لك ؟ لقد اعتدنا أن نحس دائما بأننا نستطيع الاعتماد عليك ، وكنا نمضى فى جهودنا على خشبة المسرح ، ونحن نعرف أن بعضها سيلقى القبول وبعضها لن يلقاه ، فهذا من طبيعة سير الأمور ، وأما الآن فإنه أنت الذى يجلب لنا دائما مثل تلك الكتابات المرعبة ، فحين نشرت الملاحظات والتعليقات حول تقديم « تيتوس أندرو نيكوس » ومنحتنا كلنا الدرجات النهائية لأننا أنقذنا مسرحيتك تلك ، لم أستطع تجاهل وخز الشعور بالذنب ، وأقول الحقيقة أن أياً منا طوال البروفات لم يكن يتصور المسرحية على هذا القدر من السوء .

وبطبيعة الحال ، سرعان ما تعلمنا كم كنا مخطئين ، وبالنسبة لى فقد كنت مستعدا لتقبل وجهة النظر القائلة بأنها أسوأ أعمالك ، لولا أن أزعجتنى ذكريات أخرى : حين أخرجت « خاب سعى العشاق » مثلا ، ألم يكتب أحد النقاد أنها « أضعف مسرحياتك وأكثرها سخفا » ؟ ، ثم « حكاية شتاء » إننى أتذكر وجهة نظر قالت « انها أسوأ مسرحيات شكسبير .. نفاية طويلة لحد الإملال ومجافية للعقل » ، فى حين أننى كنت أعمل فى إخراجها متوهما أنها جميلة ورائعة ، وأنها تتحرك حركة عميقة فى لا واقعيتها ، أمثولة تبدو نهايتها السعيدة المتمثلة فى دبيب الحياة إلى التمثال ، معجزة تحققت بفضل حكمة ليونت المستعادة وتسامحه ، وإننى أخشى أن يكون قد فاتنى أنه لا اعتبار لمعجزة تبدو بمثل هذا القدر بعدا عن الاحتمال .

وإننى أفترض أننى لابد قد أعددت نفسى ــ خطوة فخطوة ــ لليقين بأن « العاصفة » ليست سوى أفدح أخطائك . كنت مخطئا حين اعتقدت أنها أروع أعمالك ، وكنت أتصور أنها مقلوبة فاوست ، وأنها الأخيرة فى دائرة مسرحياتك الأخيرة عن الرحمة والتسامح وأنها مسرحية تظل عاصفة طول أحداثها ، ولا تبلغ المياه الهادئة ، إلا فى صفحاتها الأخيرة ، وكنت أعتقد أنك كنت على صواب تماما حين جعلتها هكذا ، خشنة ، كثيرة الحواف والمنحدرات ، درامية ، وكنت أحس أنها ليست مصادفة أن تجعل فى الحبكات الثلاث للمسرحية مقابلة بين بروسبيرو المتوحد ، الباحث عن الحقيقة وبين سادة أجلاف وقتله ، ومهرجين جشعين أظلمت نفوسهم بالشر . وكنت أحس أيضا بأنك لم تنس ــ على حين فجأة ــ قواعد كتابة المسرحية ، ومن بينها القاعدة التى تقضى « بأن تكون كل شخصية مشابهة لهذا أو ذاك من جمهور المشاهدين .. » ، لكنك شئت ــ عن عمد ــ أن تجعل رائعتك العظيمة هذه على مبعدة يسيرة منا ، على مستوى أرقى .

أما الآن ، وبعد أن قرأت كل التعقيبات والملاحظات ، أجد « العاصفة » أسوأ مسرحياتك ، أسوأها حقا هذه المرة . وإننى أعتذر لك عن إخفاقى فى إخفاء ضعفها أكثر مما فعلت . ولحسن الحظ أننى وعيت خطأى ، حين كنت لا أزال فى استراتفورد ، ولدى بضعة أيام أقضيها قبل الرحيل . وفكرت فى أن أشهد إحدى روائعك التى لا خلاف حولها ، ونظرت فى البرنامج ، وكان « الملك جون » ، وكنت على وشك أن ابتاع بطاقتى حين تذكرت أننى قرأت عن هذه المسرحية أنها « خليط لا قوام له » ، وهكذا قررت ألا أضيع وقتى فيها .

ثم كانت « يوليوس قيصر » فى الليلة التالية ، لكنهم كانوا قد قالوا عنها أنها « واحدة من أكثر الأعمال كآبة وايحاشا .. » ، وهكذا انزلقت نحو « سيملين » (أعترف بأنه كان لدى دائما حبٌّ سِرِّى للخيال المشرق فى هذه الحكاية) ، لكننى فى اللحظة الحاسمة ألقيت نظرة على مجموعة الكتابات الصحفية عن المسرحية ، ووجدت إجماعا عاما على أنه رغم أن الإخراج قد أنقذ العمل إلا أنه « ظل قطعة من السخف والهراء ، تماما مثل تيتوس أندرونيكوس » ، ورغم أننى عادة أحب أن أرى الاخراج المتقن والأداء الرائع ، إلا أنك ستفهم أننى كنت أبحث — هذه المرة — عن مجرد مسرحية جيدة .

واقتنصت عينى هذه الكلمات : « كما تهواها » مكتوبة بحروف كبيرة ، تعرض فى حفلة نهارية فى الثانية والنصف . و « كما تهواها » مسرحيتك الوحيدة التى لم أسمع كلمة واحدة ضدها ، هى ، إذن ، فوق كل شك ، هكذا دفعت نقودى ، ودخلت . والآن يجب أن أعترف بأننى لم أقع فى هوى مسرحيتك « كما تهواها » . اننى آسف لكننى وجدتها مسرفة فى عنفها ، كأنها لون من الإعلان عن البيرة ، لا شعر فيها ، وهى — بصراحة — ليست لطيفة جدا . وحين وجدت فيها وغدا يتوب لأن أسدا كاد أن يلتهمه ، ووغدا آخر على رأس جيشه ، تحول عن العالم « لأنه تصادف أن التقى « برجل دين عجوز » ، وكانت بينهما « بعض المسائل » ، حينذاك ، لم أطق صبرا .

والآن ، أيها المؤلف العزيز ، لا أعرف ما أقول . إننى أجد معظم مسرحياتك معجزات ، عدا « كما تهواها » ، والنقاد يجدون معظم أعمالك قطعا من الضجر ، عدا « كما تهواها » ، أما الجمهور فيحبها جميعا بما فيها

« كما تهواها » ، لم هذا التفسير الشاذ ؟ وما العلاقة بين هذه الاتجاهات المتناقضة على نحو غريب ؟ وهل يمكن أن يكون لحقيقة أنني قدمت « كما تهواها » لشهادة فى المدرسة دخل بهذا الأمر ؟ وهل الذهاب لمشاهدة أى عرض شكسبيرى جديد ، كواجب مهنى ، راضيا أو راغما ، عاما هنا وآخر هناك ، يجعلها تختلط جميعا فى كابوس شهادة مدرسية غير واضح المعالم ؟ إننى أتساءل .

ما هو شكسبير ؟

. . .

أظن أن من الأمور التى تلقى نصيبا قليلاً من الفهم عن شكسبير هو أنه ليس فقط مختلفا من حيث الكيف . لكنه مختلف أيضا من حيث النوع .

طالما ظل المرء يفكر أن شكسبير مثل يونسكو لكنه أفضل منه ، ومثل بيكيت لكنه أكثر ثراء منه ، ومثل بريخت لكنه أكثر إنسانية منه ، ومثل تشيكوف وقد أضيفت إليه الجموع ، طالما ظل المرء يفكر على هذا النحو ، فهو يخطىء السبيل للاقتراب من المسألة كلها . وأنت حين تتحدث عن قطط وثور ، فمن السهل أن ترى أنها مختلفة فى النوع . وفى التحليل العلمى الحديث ، من المهم أن تعى الأخطار المتمثلة فى الخلط بين الفئات ، فتتحدث عن شخص ينتمى إلى الفئة (أ) كما لو أنه ينتمى إلى الفئة (ب) ، وإننى أعتقد أن هذا هو الأمر حين نتحدث عن شكسبير من حيث علاقته بسواه من كتاب المسرح ، لذلك أود أن أتوقف لحظة لمناقشة هذه الظاهرة الخاصة .

عندى ، هى ظاهرة بالغة البساطة . إن التأليف كما نفهمه عادة فى كل المجالات الأخرى تقريبا ، كأن نتحدث عن تأليف كتاب أو قصيدة ، أو

نتحدث اليوم عن تأليف فيلم ، حيث أن المخرجين يحبون أن يقال عنهم أنهم مؤلفو أفلامهم ، وهكذا ، فنحن نعنى — على نحو لا يكاد يتغير — « التعبير الشخصى » ومن ثم فالعمل النهائى يحمل سمات مؤلفه فى رؤيته للحياة ، ومن الكليشيهات النقدية التى يقع المرء عليها كثيرا تلك التى تتحدث عن « عالم المؤلف » ، من هنا ليس عبثا أن الدارسين الذين بذلوا جهودا مضنية فى تقصى آثار السيرة الذاتية لشكسبير فى أعماله لم يكادوا يظفروا بشىء . فليس مهما فى الحقيقة من كتب هذه المسرحيات ، ومافيها من آثار السيرة الذاتية ، فالحقيقة هى أن هناك — على نحو استثنائى متفرد — أقل القليل من وجهة نظر المؤلف ، الذى تبدو شخصيته عصيةً على الإمساك بها ، فى سبع وثلاثين أو ثمان وثلاثين مسرحية كتبها .

وإذا أخذ المرء هذه المسرحيات السبع والثلاثين معاً ، بكل خطوط الرادار التى تحدد مختلف وجهات النظر لمختلف الشخصيات ، فإنه سيخرج إلى مجال غنى ومكثف ومعقد إلى درجة لا يمكن تصديقها ، وإذا تقدم خطوة أخرى ، فسوف يجد أن الذى عبر من خلال هذا الرجل المدعو شكسبير ، ثم خرج إلى الوجود على صفحات الورق ، هو شىء مختلف كل الاختلاف عن عمل أى مؤلف آخر . انها ليست رؤية شكسبير للعالم ، لكنه شىء يماثل الواقع أو الحقيقة ، وكإشارة لهذه الحقيقة ، فإن لكل كلمة مفردة أو سطر أو شخصية أو حدث ، لا تفسيرات متعددة فقط ، بل تفسيرات لا حصر لها . وتلك سمة مميزة للحقيقة أو للواقع ، وأستطيع القول بأنها السمة المميزة لأى فعل فى الحياة الحقيقية ، خذ مثالا ما تفعله أنت الآن ، فى هذه اللحظة ، ونحن نتحدث سويا حين تضع يدك على رأسك ، وقد يحاول فنان أن يقتنص فعلك هذا ويصوره ، هو بالفعل

يفسره ، ما يفعله المصور الذى يرسم بالأسلوب الطبيعى ، وما يفعله المصور الذى يرسم على طريقة بيكاسو ، وما يفعله المصور الفوتوغرافى ، هى كلها تفسيرات . ويبقى الفعل ذاته ، فعل أن انسانا يضع يده على رأسه ، قابلا لأشكال من الفهم والتفسير ، لا حصر لها . الحقيقة هى هذه . وما كتبه شكسبير يحمل ذات السمة . إن ما كتبه ليس تفسيرا لشيء ، إنه ذات الشيء .

أما إذا كنا أكثر جسارة ، ولم نفكر على نحو لفظى محدد مثل « أنه مؤلف ، يكتب مسرحيات ، والمسرحيات تضم مشاهد » وهكذا ، بل فكرنا على نحو أكثر رحابة ، وقلنا إن « هذا المبدع قد أبدع ضفيرة هائلة من الكلمات المتساوقة » وفكرنا فى سلسلة تضم بضع مئات الألوف من الكلمات التى تتفتح على نحو معين ، وإنها كلها تمثل نسيجا غير عادى ، هنا أعتقد أننا نكون قد بدأنا نرى النقطة الأساسية . وهذه هى : إن النسيج الذى يصلنا اليوم لا يصلنا من حيث هو سلاسل من الرسائل ، وهذا ما ينصرف إليه المؤلفون فى العادة ، بل يصلنا من حيث هو سلاسل من الدفعات التى تقتضى عديدا من أشكال الفهم . وهذا شيء مختلف كل الاختلاف ، انه شيء يشبه أوراق الشاى فى الكوب ، انظر كيف رتبت الصدفة أوراق الشاى فى الكوب ، وعملية التفسير هى انعكاس ما يراه الشخص الذى ينظر إلى هذه الأوراق . وكل عملية تفسير لأوراق الشاى — أو هبوط عصفور مفاجيء ، فهذا شيء هام — إنما هو لقاء متفرد على نقطة فى الزمن بين الحدث ومن يشهد الحدث .

وأعتقد أننا يمكن أن نخرج من هذا بأمرين : من ناحية ، وضح أن كل تفسير للمادة إنما هو فعل ذاتى — وكيف يمكن أن يكون شيئا آخر ؟ ،

وأن كل شخص ــ سواء كان دارسا يكتب ، أو ممثلا يمثل ، أو مخرجا يخرج أو مصمما يصمم ــ إنما يأتى دائما بذاتيته ، هكذا فعل ، وهكذا سيظل يفعل ، وهذا يعنى أنه حتى لو حاول أن يقيم جسرا بين العصور ، وقال « اننى أترك ورائى ذاتى ، والقرن الذى أعيش فيه ، وأنظر إلى العمل بعيون زمانه الخاص » ، فإن هذا شيء مستحيل . ومصمم الثياب يحاول تفسير عصرٍ معين ، ويعكس فى ذات الوقت عصره الذى يعيش فيه ، ومن ثم فهو ينتج صورة مزدوجة . إننا ننظر فى الصور الفوتوغرافية للعروض التى قدمها جرانفيل باركر مثلا ــ أو ننظر فى أى عرض يقدم فى أى مكان ــ فنرى الصورة المزدوجة موجودة دائما .

تلك حقيقة إنسانية ، لا يمكن تلافيها . كل شخص يأتى بما هو . وليس هناك أحد يمضى فى هذا العالم وقد أسقط شخصيته بطريقة ما ، أما كيف تستخدم شخصيتك فهذه هى المسألة . فأنت تستطيع ــ عن إرادة أو عن تهور ــ أن تطلق العنان للأنا أو تستطيع أن تجعل أناك تعمل بحيث تساعد على ظهور حقيقة معينة . ولنأخذ على سبيل المثال تاريخ التمثيل : ان الممثل الفج ، المنمق ، متضخم الذات ، سيتمسك بمسرحيات شكسبير ، لأنه سيرى من ملايين الوجوه التى تعكسها تلك المسرحيات الوجوه التى تصلح غذاء « لأناه » ، ولا شك فى أنه سيستمد طاقة هائلة مما يجد ، وقد يكون العرض مبهرا ، لكن المسرحية ذاتها قد ولت ، والمضمون الأكثر رهافة ودقة ، والمستويات المتعددة الأخرى للمعنى ، كل هذا قد سحق دون رحمة .

وبطبيعة الحال ، فإن علاقات فنان المسرح بمادته هى علاقات عاطفية فى الأساس ، صادرة عن الحب لعمله والانجذاب إليه . أما أداء المسرحية

كما لو كانت واجبا يتسم بالرصانة ، على أعلى مستوى من مستويات الاحترام ، فلا يصلح ، لأن تلك القناة الغامضة والأساسية والمبدعة لن يفتحها الاحترام وحده ، وهكذا يتضح أن قرار المخرج ، والممثل ، بعمل مسرحية ما ، إنما هو قرار ذو طبيعة غريزية وعاطفية خالصة .

من ناحية أخرى ، فثمة خطر يجب الانتباه له بدقة ، وهو يتمثل فى أن يؤدى الحب والاستثارة والحماس بالفنانين أو الدارسين الذين يتناولون مسرحية لشكسبير إلى أن يغفلوا عن رؤية حقيقة أن تفسيرهم للعمل لا يمكن أن يكون كاملا أبدا . وثمة خطر فظيع يأخذ شكلا بالغ الدقة ، ويؤدى إلى لون من الأداء شهدناه طوال سنوات عديدة ، وإلى لون من الإخراج ، ولون من التصميم ، تفخر كلها بتقديم روايات شخصية خالصة للمسرحية ، دون ذرة وعى بأنهم ينتقصون من المسرحية ذاتها ، بل على العكس ، تجد لديهم اقتناعا أجوف بأن هذه هى المسرحية ، ليس فقط مسرحية شكسبير ، بل أيضا مسرحية شكسبير على نحو ما يفهمها هذا أو ذاك من الناس . هنا تماما فإن فضيلة تملك الحب والحماس يجب أن يربطها الاحساس البارد بأن وجهة نظر شخصية فى المسرحية أميل لأن تكون أقل من المسرحية نفسها .

شهدت يوما مقابلة مع أورسون ويلز على شاشة التليفزيون الفرنسى حول شكسبير ، وقد بدأ بأن قال مامعناه « إننا جميعا نخون شكسبير.. » ، وتاريخ مسرحياته يوضح لنا كيف كان يعاد تفسيرها ، ثم يعاد تفسيرها ، وتبقى رغم ذلك بكرا لم تمس . إن فيها شيئا أكبر من التفسير الأخير الذى يحاول أن يقول الكلمة الأخيرة فى أمر لا يمكن أن تقال فيه كلمة أخيرة .

كان « خاب سعى العشاق » من أوائل عروضى التى قدمتها لشكسبير ،

وكنت آنذاك أشعر وأعتقد أن المخرج يجب أن تكون له رؤية للمسرحية وأن « يعبِّر » عنها ، وكنت أظن هذا هو عمل المخرج ، كنت فى التاسعة عشرة ، أو فى العشرين وكنت أرغب دائما فى أن أخرج أفلاما ، بل إننى بدأت بالأفلام قبل أن أدخل إلى خشبة المسرح . ومخرج السينما يعرض صوره أمام أنظار العالم ، وكنت أحسب مخرج المسرح يفعل ذات الشىء على نحو آخر . وحتى قبل أن أخرج « خاب سعى العشاق » ، وأنا لا أزال فى اكسفورد ، كانت لدى رغبة طاغية فى إخراج « كوريو لانوس » ؛ وإننى أتذكر الآن بوضوح أن الطريقة التى كنت أعبر خلالها عن رغبتى فى إخراج « كوريو لانوس » هى أن أجلس إلى طاولة وأن أرسم صورا . رسمت صورا لكوريو لانوس على نحو ما يفعل مخرج السينما كى يستحضر إلى الحياة صورة شخصية لديه ، رسمت صورة كوريولانوس وهو يمضى بعيدا فى ضوء الشمس المتألق ، وأشياء من هذا القبيل .

حين أخرجت « خاب سعى العشاق » كانت فى ذهنى مجموعة من الصور ، أود أن أبعثها إلى الحياة ، كما يُصنع الفيلم تماما ، وهكذا جاءت « خاب سعى العشاق » عملا بصريا إلى أبعد الحدود ، سلسلة من الصور المسرحية بالغة الرومانسية . من وقتها وطوال الفترة التى انقضت حتى أخرجت « دقة بدقة » كنت أعتقد أن وظيفة المخرج ــ بعد أن أقام صلة بينه وبين المسرحية ــ هى أن يجد الصور التى يؤمن بأن المسرحية يمكن أن تحيا من خلالها أمام هذا الجمهور المعاصر . وفى عصر تشكل الصورة فيه الوعى ، كنت أعتقد أن التصميم والاخراج لا يمكن أن ينفصلا ، والمصمم الصناعى الماهر يجب أن يكون على وعى بما تعنيه الأشكال فى لحظة معينة ، حتى يستطيع أن يضع التصميم المناسب لهيكل السيارة ، وهكذا على نفس النحو تماما كنت أفهم عمل المخرج ، فمهما كانت درجة تآلفه

مع المسرحية ، فعمله الحقيقى هو أن يتعمق دراسة كيفية وضع سلسلة من الصور الجديدة لها .

من ذلك الحين ، تغيرت أفكارى وتطورت من خلال الوعى المتزايد بأن الصورة النهائية الموحدة للمسرحية إنما هى أقل بكثير من المسرحية ذاتها . وأخيراً ومع تزايد عملى أكثر وأكثر خارج المسارح ذوات البرواز المسرحى ، وفى أشكال من المسرح تقل فيها الصورة النهائية للعمل ضرورة وأهمية أصبح واضحا عندى أن أى مسرحية لشكسبير — وبالتالى أى عرض لشكسبير — يمكنها أن تمضى إلى ما وراء الوحدة التى يستطيع خيال فرد واحدة أن يبلغها ، إلى ما وراء خيال المخرج والمصمم . فقط من خلال أكتشاف أنه لا يزال هناك الكثير باقيا ، تحول اهتمامى من ربط المسرحية ، ثم عرض صورى الخاصة لها ، نحو عملية مختلفة تماما ، تبدأ بالاحساس الغريزى بأن هذه المسرحية يجب أن تقدم ، الآن .

وهذا تغيير كبير فى الاتجاه ، فدون التفكير الواعى والتحليلى فى الأمر ، ثمة الاحساس بأن هذه المسرحية حافلة بالمعنى من نواح عديدة فى هذه اللحظة ، وأنها يمكن أن تفتح آفاقا لوعى جديد . وهى ليست حافلة بالمعنى بالنسبة لى أنا ، فى ضوء تاريخى الشخصى فقط ، لكن هناك لحظات فى حياة الفرد ، يستطيع أن يتوحد فيها برغبته فى أن يقدم مسرحية شابة ، أو مسرحية مريرة ، أو مسرحية تراجيدية ، وهذا حسن لكنه إذا مضى إلى ما وراء رغبته تلك ، فسيكتشف مساحة كاملة من الخبرة الحية تبدو وثيقة الصلة باهتماماته الخاصة ، وهى — فى ذات الوقت — وثيقة الصلة باهتمامات هؤلاء الذين يعيشون فى العالم من حوله . وحين تجتمع هذه العناصر معا ، فهى لحظة تقديم هذه المسرحية ، لا أية مسرحية سواها .

ولحسن الحظ إننى لم أكن أبدا فى الموقع الذى يفرض على إخراج عدد كبير من المسرحيات على نحو منتظم ، فقد ظللت سنوات أود إخراج « لير » وأود إخراج « انطونيو وكليوباترا » وقد أخرجتهما ، لكننى لم أود يوما إخراج « الليلة الثانية عشرة » وهذه أمور شخصية خالصة ، وأظنها موجودة لدى كل مخرج على نفس النحو ، هناك مسرحيات تجذب نحوها أكثر من غيرها ، وكل ممثل كذلك أيضا . لكننى الآن أود أن أقول أنها خسارة لنا ، فاختيار المسرحيات ـــ مثل اختبار بقع الحبر عند رورشاخ ـــ تستطيع عن طريقه أن تعرف نقاط التفتح ونقاط الانغلاق داخل الفرد . ذلك إننى إذا استطعت أن أتعاطف مع كل مسرحية من مسرحيات شكسبير ، وكل شخصية من شخصياتها وأقدر أهميتها ، فإننى سأكون أكثر ثراء من الجميع ، وأظن هذا مطمع أى ممثل ، وإذا أقدم مسرح من المسارح على تقديم أعمال شكسبير الكاملة ، عن اقتناع مطلق بأنه يقدم أفضل مدرسة للحياة عرفها ، فلا شك فى أن تلك الجماعة ستكون جماعة مدهشة على الصعيد الانسانى .

وبدأ اتجاه أكثر غنى وامتلاء يتشكل حين لم نعد نستجيب فقط لما نحب وما لا نحب ، بل بدأنا نستجيب لما يمكننا اكتشافه من خلال العمل فى المسرحية . وكانت هذه خطوة واسعة جدا ، لأنه طالما بقى الفرد داخل منطقة الغريزة الأولى فسيكفيه القول : « إننى أحب هذه المسرحية ، وأود أن أقدمها » وقد يميل وهو فى نهاية الدائرة المقفلة للرغبة فى أن يصور ما يحب : « إننى أحب هذه المسرحية ، وسأريكم لماذا أحبها .. » ، وستكون الخطوة التالية هى : « إننى أحب هذه المسرحية لأنها تتوازى مع كل ما أنا بحاجة لمعرفته فى هذا العالم .. » ، وإذا قضيت ثلاثة شهور أعمل فى مسرحية سأكون فى نهايتها وقد قادتنى رغبتى فى الفهم أبعد وأبعد داخل

نسيجها الثرى المعقد ، وستفعل ذات الشيء للمتفرج . على هذا النحو لا يعود التعبير الشخصى هو الهدف . بل نتقدم نحو كشف مشترك .

زمانان لجون جيلجوود :

. . .

اجتمعنا لجلسة القراءة الأولى لمسرحية « دقة بدقة » فى ستراتفورد ، ولابد أن هذا كان حوالى سنة ١٩٥١ ، ولم يكن قد سبق لى العمل مع جون جيلجوود ، كذلك كان معظم الممثلين ، من ثم جاءت هذه المناسبة مرهقة للأعصاب ، ليس فقط لأن القراءة ستحدث هذه المرة فى حضور اسطورة . فقد كانت شهرة جيلجوود آنذاك تدعو للحب والخشية معا ، وكان كل ممثل ـــ بالتالى ـــ مستثارا ليكون موجودا ، ويرتعد من تلك اللحظة التى يتحتم عليه فيها أن يكون مرئيا ومسموعا فى حضوره .

ولتذويب الجليد ، ألقيت كلمة قصيرة ، ثم طلبت إلى الممثل الذى يلعب دور الدوق أن يبدأ فتح نسخته من النص ، وانتظر لحظة ثم نطق السطر الأول بجسارة ووضوح : « اسكالوس » كان جيلجوود ينصت باهتمام .

« سيدى » جاء الجواب . فى هذه الكلمة التى كانت مسموعة بالكاد ، يستطيع المرء أن يسمع رعب الممثل الشاب ، الذى يتمنى لو انشقت الأرض كى يستطيع أن يلعب دوره ـــ وهو آمن ـــ بهذه الهمهمة التى لا تبين . صدرت عن جون صيحة مباغتة ناضجة بالعذاب ، والرعب : « بيتر » انه لن يستمر بقولها على هذا النحو . أليس كذلك ؟ » .

انطلقت الكلمات من شفتى جون قبل أن يتمكن من ايقافها ، لكنه سرعان ما أحس بغضب زميله الشاب المسكين ، فندم وارتبك : « آسف

جدا يا ولدى العزيز ، أرجو أن تسامحنى ، أعرف أنها ستتحسن ، اعتذر للجميع ، فلنواصل القراءة .. » .

عند جون ، يعمل اللسان والعقل بترابط وثيق ، لدرجة أنه يكفى أن يفكر فى شىء ما حتى يكون قد قاله ، وكل شىء فيه يتحرك طول الوقت ، بسرعة البرق ، ويفيض عنه تيار دافق من الوعى دون توقف ، ولسانه الحاد المرهف يعكس كل ما يدور حوله وداخله : فكاهته ، مرحه ، قلقه ، حزنه ، تفهمه لأدق تفاصيل الحياة والعمل ، والحقيقة أن كل ملاحظة لديه ما دامت حدثت فهى تنطق على الفور ، ولسانه هو الأداة الحساسة التى تقتنص أدق ظلال الاحساس فى ادائه كما أنها قادرة أيضا على التلفظ بأشكال من السلوك الخشن أو الطائش ، أو التوريات الفظة ، وكلها أجزاء لا تنفصل من هذا الكائن الفريد ، شديد التعقيد ، المسمى جون جيلجوود .

جون كتلة من المتناقضات التى لم تجد ـــ لحسن الحظ ـــ حلولها ، وهى القوى الدافعة لفنه . انه فاعل ومنفعل ، سريع الاستجابة ، يقدم الجواب قبل أن يتم طرح السؤال ، مستثار دائما ، مربك ونافذ الصبر . لكن ما يلطف من جون صاحب الحركة الدائمة إنما هو جون صاحب الرؤى الحدسية النافذة ، الذى ينفر من المبالغة ، سواء كانت منه أو من الآخرين .

وهو شىء مثير دائما أن تعمل مع جون البرم نافذ الصبر ، والاخراج له هو حوار ، تعاون معه ، انه يجب أن يكون على هذا النحو ، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر . فأنت تبدأ بأن تقترح شيئا : « جون .. أظن أنك يجب أن تدخل من اليمين و ... » ، وقبل أن تكمل الجملة ، يكون هو قد تحمس للفكرة ، ووافق عليها وأبدى استعداده لتجربتها ، لكنه قبل

أن يخطو خطوتين يكون قد رأى اعتراضات خمسة وإمكانيات عشرة ، وهاهو يقترح : « ولكن ماذا لو دخلت من اليسار .. » وإذا كان هذا بدوره يعنى شيئا جديدا لك ، فسنجده قد تخلى عن أفكاره ليختبر أفكارك أنت .

وهو يحب دائما « تغيير الحركة » أثناء البروفات ، وهو على صواب بطبيعة الحال ، حيث أن الحركة على المسرح هى التعبير الخارجى عن الافكار التى نأمل أن تكون فى تغيير وتطور طول الوقت . لكن كثيرا من الممثلين يجدون صعوبة فى التوافق مع ايقاعه ، من ثم يحردون ، ويتمنون أن يقال لهم كيف يجب أن تكون حركتهم ، مرة واحدة ، يتركون بعدها وشأنهم ، لمثل أولئك الممثلين يبدو جون فى بعض الأحيان ــ مستحيلا ، باعثا على الجنون ، ويقال عنه أنه حين يغادر الخشبة بعد ليلة العرض الأخيرة يكون لا يزال مشغولا بتغيير الحركة .

انه يبدو بغير منهج ، وهذا فى ذاته منهج يؤدى به دائما إلى اجتراح المعجزات ، وعدم اتساقه هو آية اتساقه ، انه مثل سفينة هوائية تحوم فى دورات قبل أن تتمكن من الهبوط . ان لديه معيارا يدركه بالحدس ، وخيانته تسبب له الما عميقا ، وسيظل يغير ويغير بحثا عن الصواب ، حيث لاشىء صائب ابدا ــ لهذا السبب فمن الضرورى بالنسبه له ــ على نحو مطلق ــ أن يعمل مع أفضل الممثلين ويبدو كرمه تجاههم صادرا عن بحث عن الجودة والتميز فى الاداء أكثر من اهتمامه بنجاحه الشخصى ، اما حين يقوم بالاخراج فهو يتجاهل دائما اداءه الخاص ، وقد اعتدنا رؤيته ، وهو يقوم بدور رئيسى ، يقف جانبا ، موليا ظهره للجمهور ، مراقبا ومستغرقا بعمق فى عمل الآخرين .

ورغم مواهبه العظيمة كمخرج ، إلا أنه — كممثل — يبقى بحاجة لمخرج وهو حين يطور دورا ، فان لديه افكارا كثيرة جدا . وهى تتراكم بسرعة ، ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم حتى يصبح فى النهاية والتنويع فوق قمة التنويع ، والتفصيل يضاف إلى التفاصيل حتى تثقل الحمولة ، وتعوق انطلاق دوافعه الاصيلة . وحين عملنا معا فقد تبينت أن أكثر الاوقات أهمية انما يأتى قبل ليلة العرض الأولى مباشرة ، حين يكون على أن أعينه — دون رحمة — على أن يستبعد تسعة أعشار مادته بالغة الثراء ، وأن أذكره بما اكتشفه هو منذ البداية ، ولأنه ناقد لذاته بعمق ، فانه يقتطع تلك المادة ويستبعدها دون أسف . وحين عملنا معا فى « دقة بدقة » استثاره اسم « انجيليو » فقضى ساعات طويلة فى الخفاء مع مصمم الشعر المستعار ، حتى اعد له شعرا ملائكيا تغطى خصلاته الشقراء كتفيه ، وفى بروفة الملابس لم يسمح لأحد بان يراه حتى ظهر على الخشبة مبتهجا بصورته الجديدة ، ولدهشته البالغة اندفعنا جميعا فى ابداء الاستنكار ، فتنهد وقال : « آه .. وداعا ياشبابى .. » ودون ندم ، ظهر فى اليوم التالى وقد حقق انتصارا ، فبدا — للمرة الأولى — برأس صلعاء .

المرة الأخيرة التى عملنا فيها معا كانت حين قدمنا « اوديب » لسينيكا على « الاولد فيك » وقد وافقت على العمل فى المسرحية أساسا لمتعه العمل مع جون بعد سنوات طويلة ، رغم أن طريقتى الخاصة فى الاقتراب من المسرح كانت قد تغيرت كثيرا ، فبدل البدء بجلسة القراءة الأولى — أصبحت أقضى وقتا طويلا فى أداء تدريبات يدور معظمها حول الحركة الجسدية . وفى الفرقة كان ثمة عدد كبير من شباب الممثلين المتلهفين للعمل على هذا النحو ، وكان ثمة أيضا عدد من الممثلين الكبار يعتبرون هذه المناهج

بدعا مستحدثة خطرة ، وفى المقابل كان الممثلين الشباب يتخذون موقف الاستنكار الغاضب نحو الممثلين الكبار ، وما أفزعنى هو أنهم كانوا يتصورون جون جيلجوود رمزاً للمسرح الذى يرفضونه ويعلنون القطيعة معه .

فى اليوم الأول اقترحت بعض التدريبات التى تتضمن عملا فيزيقيا كبيرا ، قعدنا فى دائرة ، وبدأ الممثلون يقومون بالتدريبات واحدا بعد الآخر ، وحين جاء دور جون ، كانت لحظة من التوتر . ماذا سيفعل ؟ وكان الممثلون الكبار يأملون أن يرفض .

أدرك جون أنه فى ضوء تلك الثقة من جانب الممثلين الشباب فانه سيبدو انسانا سخيفا . وكالعادة جاء استجابة فورية ومباشرة : اندفع لاداء التدريب ، باذلا قصارى جهده فى انهماك وتواضع وجدية ، أنه الان ليس هو النجم ، ليس الكائن المتفوق . هو ببساطه يناضل مع جسده ، كما سيناضل هؤلاء فيما بعد مع الكلمات ، يناضل بالحماس والاخلاص اللذين تميزبهما دائما ، خلال لحظات فقط ، انقلبت علاقته بالجماعة ، لم يكن اسم جيلجورد أو شهرته هو المعوِّل هنا ، فقد ادرك كل من الحاضرين حقيقة جون لقد استطاع ان يعبر الهوة بين الاجيال واصبح من تلك اللحظة محط الاحترام والاعجاب الصادق .

ان جون دائما فى الحاضر ، وهو معاصر دائما فى بحثه الذى لا يتوقف عن الصدق والمعنى الجديد ، ثم هو تقليدى كذلك ، لان احساسه الحار بالتفوق يصدر عن فهمه للماضى . انه رابطة بين عصرين . انه متفرد .

الواقعية الشكسبيرية :

كل فرد لديه شبهة قوية فى أن كل اعمال الفن العظيم هى أعمال

« واقعية » ولكن لا أحد يتفق مع الآخر حول ما تعنيه هذه الكلمة . ونتيجة لهذا فما أيسر أن يبدو العمل الدقيق والمحكم فى اخراج المسرحية مشوشا ومختلطا عند جماعة من الناس يبحث افرادها عن اشياء مختلفة أشد الاختلاف .

وبوسع طفل اليوم أن يعرف أنه فى أى لحظة فى غرفة معيشته ، ثمة فيض من الصور المتحررة تطوف ، غير مرئية ، حول جهاز التلفزيون ، ويعرف أن المادة التى يتنفسها ، والتى تسمى الهواء (التى لا يستطيع رؤيتها ؛ لكنه يؤمن بوجودها) هى مليئة كذلك بذبذبات خفيه صادرة عن موسيقيين وممثلى كوميديا ، ومذيعى هيئة الاذاعة البريطانية ، وحين يكبر سيعرف شيئا عما قبل الشعور وقبل أن يبارح مدرسته سيكون قد وعى ان صمت ابيه البليد انما يخفى وراءه فيضا من حمم الكراهية الكظيمه ، وأن الثرثرة المرحة التى تندفع اليها اخته قد تكون مكافئا لدهمة شعور طاغ بالاثم .

وحين يكبر إلى القدر الذى يصبح فيه من مرتادى المسرح ، سيكون قد تعلم من السينما — ان لم يكن من الحياة — إن تعبيرى المكان والزمان تعبيران مائعان ودون معنى محدد ، وان العقل قادر — فى ومضة خاطفة — على الانتقال من الأمس إلى استراليا .

وهو — بالتالى — سيكون موقنا بان الفصل بين المسرحية الواقعية والمسرحية الشعرية ، بين المسرحية الطبيعية والمسرحية ذات الاسلوب ، انما هو فصل مفتعل وعتيق جدا . وسيرى أن مشكلة المسرحية التى تحدث فى غرفة المعيشة أو فى المطبخ لم تعد انها مسرفة فى واقعيتها ، بل انها لم تعد واقعية على الاطلاق ، وسيوقن انه رغم كون هذه المقاعد والمناضد

اصيلة تماما ، إلا أن كل شيء آخر يبدو زائفا ، وسيحس بان هذا الحوار الذى يُدعى حوارا واقعيا ، وهذا الاداء الذى يدعى اداء واقعيا ، انما يعجزان عن اقتناص شموليه المعرفة ، مرئية وغير مرئية ، التى يحس بغريزته انها هى الواقع .

هكذا نبلغ شكسبير . وقد ظل فهمنا العملى له ، على مدى القرون محاصرا بتلك الفكرة الزائفة وهى أنه كاتب ذو حبكات بعيدة الاحتمال ، يزخرفها ويجملها بالعبقرية ، وقد ظللنا امدا طويلا نراه باعتباره اجزاء أو وحدات منفصلة ، فنفصل الحكاية عن الشخصيات ، والشعر عن الفلسفة . والآن بدأنا نرى أن شكسبير استطاع أن يصوغ اسلوبا ، متقدما عن أى اسلوب آخر فى أى مكان ، قبله أو بعده ، اتاح له أن يخلق — فى فسحة زمنية مضغوطه جدا ، وباستخدام واع ورائع لمختلف الوسائل — صورة واقعية للحياة .

ولنأخذ مثالا موازيا بعيد الاحتمال كذلك . بدأ بيكاسو يرسم صورا للوجوه تتعدد فيها العيون والانوف يوم احس بأن رسم البروفيل أو صورة الوجه الكامل انما هو لون من الكذب . ومن ثم بدأ البحث عن تكنيك يتيح له أن يقتنص أكبر شريحة ممكنة من الحقيقة ، وشكسبير الذى يعرف ان لانسان يحيا حياته اليومية ويعيش فى ذات الوقت حياة أكثر قوة فى عالمه الخفى من الافكار والمشاعر ، طور منهجا نستطيع من خلاله ان نرى — فى ذات الوقت — وجه الانسان وذبذبات عقله . ونحن نستطيع أن نستمع إلى الايقاع الخاص للحديث ، واختيار العامية التى تبدو معها الشخصية من الحياة الواقعية ، لها اسم محدد ، وكأنها معروفه لنا ، وكأننا التقينا بها فى الشارع . لكن هذا الوجه قد يبدو فى الشارع غفلا ، ويبقى لسانه صامتا لا ينبس . ان شعر شكسبير يهب القوة لصورة الوجه ، وهذا هو هدف

الاستعارات القوية والمقاطع المنمقة والعبارات المحلقة . ولم يعد الآن ممكنا القول بأن مسرحيات كهذه هى « ذات أسلوب » أو ذات شكل ، أو« رومانتيكية » على عكس المسرحيات الواقعية .

ومشكلتنا هى أن تجتذب الممثل ، ببطء ، وخطوة بعد خطوة ، نحو فهم هذا الكشف المتميز ، هذا البناء المدهش من الشعر المرسل والنثر والذى كان يمثل — منذ بضع مئات من السنين — التكعيبية فى المسرح . ويجب أن نكف الممثل عن ذلك الاقتناع الزائف بأن هناك طريقة فى الاداء أكثر قوة ومبالغة للاعمال الكلاسيكية وطريقة أكثر واقعية للاعمال المعاصرة ، وأن نجعله يرى أن التحدى الماثل فى المسرحية الشعرية هو أن يبحث بحثا أعمق عن الحقيقة ، حقيقة الانفعالات وحقيقة الافكار وحقيقة الشخصية — وهى متمايزة وإن ظلت متداخلة — ثم أن يجد بموضوعية — من حيث هو فنان — الشكل الذى يهب الحياة لتلك المعانى .

ومشكلة الممثل هى أن يجد طريقة للتعامل مع الشعر ، فهو إن تناوله بانفعال مبالغ فيه سينتهى إلى لغو منمق فارغ ، وإن تناوله بعقلانية مبالغ فيها فمن الممكن أن يفقد الحس الانسانى الموجود دائما فيه ، وان تناوله تناولا حرفيا مبالغا فيه ، سيصل إلى ما هو مألوف ومبتذل ويضيع المعنى الحقيقى . هنا مشكلات خطيرة ترتبط بالتكنيك وبالخيال وبالخبرة المعيشية ، ويتعين حلها من أجل خلق كل منسجم . ونحن فى النهاية بحاجة إلى الممثلين الذين يعرفون عن يقين أنه لا تناقض بين الاداء القوى والواقعى ، وان عليهم أن يتنقلوا ، بنعومة ودون جهد ، بين تعشيقات الشعر والنثر ، حسب تضمينات النص .

يجب أن نبتعد فى اعدادنا واخراجنا عن كل تلك العوامل التى لعبت

دورا حيويا فى بعث « ستراتفورد » فى اعقاب الحرب ، أى أن نبتعد عن الرومانسية ، وعن الخيال ، وعن الإسراف فى الديكور والتجميل . كانت تلك العوامل ضرورية آنذاك لزحزحة القبح والضجر من تلك النصوص التى اهترأت . والآن علينا أن نتطلع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية . إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة . لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية . وفى الداخل تكمن الموضوعات والقضايا والطقوس ، والصراعات . وهى صادقة كما كانت دوما صادقة . وفى أى وقت يتحقق اقتناص المعنى الشكسبيرى ، يبدو واقعيا ومعاصرا .

على النحو نفسه ، وفى بلاد اصبحت واعية بالمسرح إلى هذا الحد ، وهى تملك ايضا هذا التراث بالغ الثراء ، لابد أن ينبثق السؤال : لماذا لا نجد لدى الدراميين الانجليز اليوم مثل تلك التوجهات نحو بدايات القوة والحرية الشكسبيرية ، ثم يجب أن نتساءل هل نحن فى منتصف القرن العشرين أكثر جبنا وأكثر قصورا من حيث طموحنا ومدى تفكيرنا مما كان عليه الاليزابيثيون ؟ .

حين نقدم الكلاسيكيات ، نحن نعرف أن حقيقتها العميقة لن تفصح ابدا عن نفسها وحدها ، ومن ثم تتوجه جهودنا وطرائقنا نحو أن نجعلها تفصح عن نفسها من خلالنا . وأعتقد أن مسئوليتنا نحو الدراما الحديثة هى أن نرى أن حقيقة الحياة اليومية لن تفصح عن نفسها وحدها كذلك . اننا نسجلها ونصورها فى افلام وندونها على عجل ، لكننا نبقى بعيدين عن الإمساك بطبيعتها الحقة . ونحن نرى شكسبير قد استطاع فى أيامه أن يجد الاجابة فى ذلك التكوين من الشعر والنثر ، الذى كان مرتبطا بالحرية التى كانت للمسرح الاليزابيثى ، وهذا يمكن أن يعلمنا شيئا ، وليس مصادفة أن نجد المسرح الحديث يتجه نحو الخشبات المفتوحة ، وأن يستخدم

سوريالية السلوك بديلا عن الشعر ، لتحطيم تجليات السطح الخارجى . إن الفرصة الثمينة المتاحة ، والتحدى الكبير المطروح ، فى ستراتفورد وفى لندن ، هو أن نبذل كل جهدنا لكى يرتبط عملنا فى الشكسبيريات وفى المسرحيات الحديثة على السواء ، بالبحث عن أسلوب جديد — هل قلت أسلوب جديد ؟ يالها من كلمة مفزعة ! اننى افضل أن اقول « لا اسلوب » أو « اسلوب مضاد للاسلوب » ، يتيح للدراميين أن يصوغوا تاليفا من تلك الانجازات المنغلقة كل على ذاته — لمسرح العبث والمسرح الملحمى والمسرح الطليعى . إن هذا ما يجب أن يتجه نحوه تفكيرنا ، وتمضى نحوه تجاربنا .

لير ... هل يمكن ان تقدم على المسرح ؟

بيتربروك يتحدث إلى بيتر روبرتس اثناء اجراء التدريبات على مسرحية « الملك لير » فى ستراتفورد — اون — آفون فى ١٩٦٢ :

روبرتس : يقول تشارلس لامب إن مسرحية « الملك لير » لشكسبير لا يمكن أن تمثل « ولو انها مثلت فلن نرى سوى رجل عجوز يذرع الخشبة متوكئا على عصاه بعد أن طردته بناته إلى الخارج فى ليلة ممطرة » وواضح أنك لا توافق على هذا الرأى ، وإلا ما كنت تقوم الآن بإخراجها . ولكن ألا ترى فيما قاله لامب شيئا من الحقيقة على الأقل ؟

بروك : لا ، لا ارى فيما قال شيئا من الحقيقة على الاطلاق . كان لامب يتحدث عن خشبة المسرح فى زمانه ، وكيفية تقديم الاعمال عليها آنذاك . ومن قال أن شكسبير حين يقدم فلن ترى سوى عجوز يترنح متوكئا على عصاه وسط العاصفة ؟ أظن هذا القول لغوا خالصا . اننى استطيع القول بأن « الملك لير » قد تكون أعظم مسرحيات شكسبير وهى لهذا اكثرها صعوبة والشيء المفزع الذى يجده المرء طول الوقت هو ان

الصعوبة المتمثلة فى تقديم الروائع اكثر من أية صعوبة سواها . وهذا ما نشكو منه . تلك الليلة ، اثناء التدريب تقدم إلى جيمس بوث ، وكان ينط الحبل ، وسألنى « الا تعتقد انه سيكون طريفا أن نؤدى المشهد كله ونحن ننط الحبل ؟ » فأجبته : « ان المأساة فى تقديم عمل معجز مثل هذا ، هى انك لا تستطيع ان تفعل هذه الاشياء ، فقط إذا كنت واثقا من ان المشاهد التى تقدمها مكتوبة على نحو سيىء أو باعث على الضجر ، تصبح حرا فى أن تلجأ إلى حيل مثل نط الحبل وما اليها .. » وأنت تعرف اننى قدمت قبل سنوات عرضا لمسرحية « الملك جون » ، جعلت فيه جريدة سينمائية تنتمى للقرون الوسطى ، وجعلت رجلا مكافئا لمصور الملك يتبعه فى كل مكان . للأسف أنت لا تستطيع أن تفعل مثل هذا فى إحدى الروائع . لان الطريقة الوحيدة لتقديمها هى الطريقة الصحيحة ، ولهذا فان العثور عليها بالغ الصعوبة . ونحن الآن نعود أكثر وأكثر لنتفهم انه ليست مسرحيات شكسبير الأخيرة فقط هى التى تحوى أشياء رائعة علينا أن نكتشفها فيها ، بل ان الأمر كذلك ايضا فيما يتعلق بالأدوار الأقل أهمية . و « لير » على سبيل المثال ظلمت كثيرا لأن الناس لم تعترف بحقيقة أن الملك لير « ليست مسرحية عن الملك لير والآخرين ، مثلما أن مسرحية « هاملت » هى ــ بمعنى من المعانى ــ مسرحية عن هاملت ــ صحيح أن الشخصيات الأخرى اساسية وتلعب أدوارا مدهشة لكنها مرتبطة بهاملت ، لأن هاملت هو محور كل نشاط فى المسرحية ومرتكزه ، أما فى « لير » فإن البناء الكلى للمسرحية هو المعنى المركب لثمانية أو عشرة من جدائل الحكايات المستقلة والمتساوية فى الأهمية فى النهاية . فالخيوط التى تبدأ كلها فى الحبكة الفرعية حول جلوستر ، حين تتناسج تصبح هى المسرحية كلها . من هنا نصل إلى حقيقة أن المسرحية كما كتبها شكسبير

لكى تقدم فعلا على المسرح ليست بحاجة ، فقط إلى أداء عظيم من جانب « لير » ، بل تحتاج إلى تمثيل متألق ومتوهج طول المسرحية . هنا — فيما أرى — التحدى الحقيقى والصعوبة الحقيقية فى الملك لير ، وليست فى إخراج مشهد العاصفة .

وقد درست كل القصاصات التقليدية المتاحة (أنت تعرف ، هنا حول المسرح بوسعك أن تجد كتبا تحوى اللقطات والقصاصات المتراكمة عبر السنين) ، وقد لاحظت فيها شيئا طريفا ، فرغم أن الكثير منها معقول ، إلا أنها جميعا ينقصها شيء : أن هذه اللقطات لا تقدم لممثلى الأدوار الصغيرة المادة الكافية لتكوين صورة ذات ابعاد ثلاثة ، ومن ثم فالنتيجة النهائية هى تحطيم النسيج الكلى للمسرحية .

وقد وجدت عديدا من المواضع — خلال تصويرها فى اللقطات التقليدية يحس المرء فجأة أمامها بسحر المسرحية كلها . وعلى سبيل المثال ، ففى معظم المرات التى يشاهد فيها المرء المسرحية عن طريق هذه اللقطات يميل إلى أن يجعل جونريل وريجن معا فى كومة واحدة ، باعتبارهما امرأتين متطابقتين ، كذلك زوجاهما كورنوال والبينى ليسا سوى غلامين . هذا على الرغم من أن الاختلاف بينهما مدهش جدا وعلى سبيل المثال ايضا فان علاقة جونريل — ريجن هى علاقة تنتمى باكملها إلى عالم جان جينيه ، حيث جونريل هى المتسلطة السائدة دائما ، وريجن ضعيفة ناعمة . جونريل تلبس الحذاء ذا الساق المرتفع ، وريجن تلبس تنورة ذات حواف . ان ذكورة جونريل تستثير ريجن ، صاحبة القلب الرقيق الخامد ، المعاكس تماما للصلابة الفولاذية عند اختها . هذه العلاقة ستتطور تطورا مثيرا فى القسم الثانى من المسرحية (فقد جعلتها فى قسمين) ، لاننا سنرى الكارثة والمخاطر تجعل جونريل أكثر استبدادا وصلابة ، ومن الناحية الأخرى تستخذى ريجن

تماما ، حتى ينتهى بها الامر إلى أن تخرج زاحفة مهانة كعنكبوت تم سحقه ، والسم يسرى فى امعائها ، فى حين تخرج جونريل فى تحد وصلف .

كذلك هناك اختلاف هائل بين البينى بكل ضعفه وتحمله واختلاطه وكورنوال بنفاد صبره وتأججه وساديته . كل هذه المادة المثيرة فى بناء الشخصية تظهر بوضوح حين لا تعتمد طريقة اللقطات أو القصاصات .

المشكلة الرئيسية التى شغلت تفكيرى طوال السنة التى قضيتها أعد هذا العرض هى ما إذا كان على أن احدد للعرض مكانا بعينه وزمانا بعينه . وأنت لا تستطيع القول بان « الملك لير » لا زمان لها ، كما اثبتت تلك التجربة المثيرة ، سيئة الحظ ، التى قدمها نجوشى فى « البالاس » فى ١٩٥٥ — فى كلمته المطبوعة بالبرنامج كتب جورج ديفين : « اننا نحاول عن طريق الثياب التى لا زمان لها ، والمناظر التى لا زمان لها ، اثبات « لا زمانية المسرحية » ، وهذا اعتذار لم يمس صميم المشكلة . فرغم انها لا زمنية بمعنى من المعانى (وهذا قول جدير بأن يصدر عن ناقد) ، إلا أن الحقيقة الواقعة هى أنها تحدث فى شروط هائلة وعنيفة ، ومن ثم واقعية جدا ، يؤديها ممثلون من لحم ودم يوضعون فى مواقف بالغة الصعوبة والقسوة والواقعية .

المشكلة الرئيسية اذن : كيف نلبسهم وماذا يلبسون ؟ بالنظر فى شواهد المسرحية يصل المرء لضرورتين متناقضتين : إن أحداث المسرحية يجب أن تقع — ما لم نقدمها على أنها من قصص الخيال العلمى — فى الماضى . رغم ذلك فان هذه الاحداث يجب ألا تقع فى اية فترة تالية على عصر وليم الفاتح . وحتى رغم إننى نسيت منذ زمن طويل ملوك وملكات انجلترا ، إلا اننى اذكر ترتيبهم على وجه التقريب ، وأعرف أن تسعين بالمائة من

جمهورنا يعرف أنه ليس ثمة ملك اسمه لير محشور بين هنرى السادس وأى ملك آخر .

ويبقى شيء يصدم عقيدة المرء إذا قدمت المسرحية على أنها تحدث فى العصر الاليزابيثى أو عصر النهضة ، خاصة أن هناك عنصرا قويا موجودا فى المسرحية هو طابعها السابق على المسيحية . فالضراوة والهول فيها سيتبددان إذا حاولت الحاقها بالمسيحية ، والطابع المجازى لها والآلهة الذين يتم استدعاؤهم بشكل دائم ، كلها عناصر وثنية . (ومجتمع لير مجتمع بدائى . ومن الناحية الأخرى ، فالواضح انه ليس بدائيا) . لأنك لو رجعت إليه لوجدت هذا القول خرافة ، ذلك أن مجتمع لير مجتمع بالغ الصقل والثقافة . أنه ليس مجتمع ناس يقيمون فى العراء حولهم الاحجار المقدسة ، لأنك لو رجعت بالمسرحية لهذه الفترة لفقدت القسوة الأساسية فيها ، القسوة المتمثلة فى طرد الرجل إلى الخلاء . وهؤلاء الذين خلف الأبواب يعرفون الفرق بين العناصر ، والعالم الراسخ الذى صنعه الإنسان ، وطرد منه لير ، ولو أن الملك كان معتادا على النوم فى العراء لتبدد معنى المسرحية . فضلا عن ذلك فإن لغة المسرحية ليست مثل تلك اللغة التى يتحدث بها الناس فى كتاب وليم جولدنج ، فيقولون « أوج » و « جوج » ، لكنها لغة حقيقية رفيعة من عصر النهضة . وهكذا يخيل إلى أن المشكلة التى يتعين على المرء أن يواجهها هى أن يخلق مجتمعا سابقا على المسيحية ، يحمل لجمهور اليوم رائحة انتمائه إلى فترة مبكرة من التاريخ ، وفى ذات الوقت ، فإن هذه الفترة المبكرة من التاريخ يجب أن تكون لحظة تاريخية تحقق فيها لأولئك الناس قدر عظيم من التقدم ، كما كان المجتمع المكسيكى قبل كورنيس أو مصر القديمة فى قمة أزدهارها .

هكذا تنتمى لير إلى البربرية والنهضة . هى هذان العصران المتناقضان . ثم نعود إلى المدرسة الحديثة . التى تقول بلا زمنية المسرحية ، ليس لأن موضوع المسرحية حول ملك ومهرج وبنات قاسيات . هى ــ بمعنى من المعانى ــ أكثر سموا من أن يحتويها أى إطار تاريخى ، لدرجة أن الشىء الوحيد الذى يمكن ان يوازنها هو مسرحية حديثة من نوع ما يكتبه صامويل بيكيت ــ فمن يعرف الفترة التى تدور فيها « فى انتظار جودو » ؟ إنها تحدث اليوم رغم أن لها زمنها الخاص فى الواقع . وهذا أساس أيضا فى « لير » لأنها عندى هى النموذج الأول لمسرح العبث ، وعنها صدر كل ما هو حسنٌ فى الدراما الحديثة .

مرة ثانية إن الهدف من الإطار هو تحقيق درجة من التبسيط تتيح للعناصر الهامة مزيدا من الظهور ، فالمسرحية صعبة بما يكفى دون إضافة المشاكل التى لابد منها إذا استخدم أى لون من الديكور الرومانسى . لماذا نضع الديكور لمسرحية رديئة ؟ انما بهدف تجميلها . اما بالنسبة « للير » فالأمر على العكس ، يجب استبعاد كل ما يمكن استبعاده .

وبالتعاون مع كيجان سميث ، المسؤول عن شؤون الملابس فى ستراتفورد ، استطعنا التوصل إلى ثياب تحمل الحد الادنى من الإشارات الضرورية التى تحتاجها كل شخصية وعلى سبيل المثال فإن على الملك لير نفسه أن يلبس رداء مثل « الروب » ولا اظنك تستطيع المماحكة حول هذه النقطة ، لان ثمة ضرورات معينة للممثل الذى يلعب دور لير ، فحتى لو أخذت منه كل شىء فهو يجب أن يدخل إلى المسرح وثمة شىء يغطى رجليه ، لتحقيق درجة معينة من الطابع الملكى للشخصية ، وبالتالى كان له رداء ، ليس لأحد آخر مثله ، فليس فى المسرحية شخصية أخرى بحاجة لمثله ، هو فى أول المسرحية يضع رداء بالغ الفخامة ، أما بعد ذلك

فسيمضى فى لباس بالغ البساطة مصنوع من الجلد ، أما بقية الثياب الأخرى فقد قمنا بتبسيطها إلى الحد الذى لم نُبق معه إلا على ما هو ضرورى . وفى عرض شكسبيرى ، حين يكون لديك ثلاثون أو أربعون زيا مفصلة بنفس الشكل ، فإن العين ستعشى ، ويصبح من العسير متابعة حبكة المسرحية . من هنا فقد قمنا بإعطاء الثياب الهامة لحوالى ثمانية أو تسعة أشخاص رئيسية ، وهو العدد الذى يمكن للجمهور أن يتابعه بتركيز فى مسرحية حديثة . وما امتع أن تسمع الناس يقولون : « كم كانت المسرحية بالغة الوضوح » دون أن ينتبهوا لأن السر كامن فى الثياب .

كذلك أيضا قمنا بتبسيط المشهد لأبعد الحدود . كان هدفى الحقيقى هو محاولة خلق الشروط التى تتيح لنا فى المسرح الحديث ان نقفو ما كان شكسبير يفعله على الصفحة البيضاء . أى أن نضع أساليب وتقاليد مختلفة كل الاختلاف جنباً لجنب ، دون أدنى أحساس بوجود مفارقات تاريخية مزعجة . والمرء بحاجة لان يتقبل أن فكرة المفارقة التاريخية هذه فى ذاتها مصدر قوة لهذا الشكل من المسرح ، ومؤشر نحو المناهج المختلفة التى علينا أن نجدها لتجسيده على الخشبة .

روبرتس : كيف تناولت مسألة الموسيقى والمؤثرات الصوتيه فى العرض : ؟

بروك : انا لا أظن أن هناك مكانا للموسيقى فى لير على الأطلاق . وفيما يتعلق بالمؤثرات الصوتيه ، فإن مشهد العاصفة كان المشكلة الرئيسية . إذا حاولت أن تجسدها على نحو واقعى فإن عليك أن تسلك سبيل رينهاردت إلى نهايته . وإذا حاولت أن تمضى لنهاية الطرف الآخر . أى أن تجعل العاصفة تحدث فى مخيلة الجمهور ، فإن هذا لن يصح ، لأن

جوهر الدراما هو الصراع ، والدراما فى العاصفة هى صراع لير ضدها . إن لير بحاجة إلى جدار العاصفة حتى يصارعه ، وهذا لن يتحقق إذا كانت العاصفة كلها تحدث داخل عقول المتفرجين فقط ، بأن تعلق اعلانات تقول فيها : « هذه هى العاصفة » لان هذا يعنى تسليم صراع العاصفة إلى عقول المتفرجين ، فى حين أنه يجب أن يكون مشحونا بشحنة انفعالية .

وبعد شهور من العمل للوصول لحل المشكلة ، انتبهنا فجأة لمدى التأثير الذى يمكن أن يحدثه وجود لوح معدنى من ألواح الرعد مرئيا على الخشبة . ان ذبذبات ذلك اللوح الضخم من المعدن الصدىء ، كما يعرف كل من شاهد مدير الخشبة وهو يهز لوحا من ألواح الرعد ، لها خاصية مزعجة لابعد الحدود ، إن الضجة مزعجة بطبيعة الحال ، لكن من المزعج كذلك أنك ترى ذبذباتها ، ألواح الرعد المرئية إذن فى هذا العرض ، ستمنح الملك مصدرا ثابتا ومحددا للصراع ، دون أن تحاول — فى نفس الوقت — أن تجسد العاصفة تجسيدا واقعيا ، وهو مالا يصلح على الاطلاق .

روبرتس : على مدى السنين ، أصبحت مقتنعا أكثر فأكثر بأن تضع تصميم عرضك بنفسك على نحو ما تفعل فى « لير » لماذا ؟ .

بروك :رغم أننى أحببت دائما العمل مع المصممين ، إلا اننى أجد من الضرورى — على نحو مرعب — خاصة فيما يتعلق بشكسبير ، أن أضع تصميم العرض بنفسى .

وأنت لا تستطيع أن تعرف يقينا ما إذا كانت أفكارك وأفكار المصمم تتطور بنفس الوتيرة . وأنت تصل إلى جزء من المسرحية لا تستطيع أن تجد طريقك خلاله . عند هذه النقطة يجد المصمم حلا ، ويراه مناسبا ،

وأنت لا تملك سوى أن تقبله ، والنتيجة هى أن يتجمد تفكيرك فى هذا المشهد .

اما إذا كنت تصمم لنفسك ، فهذا يعنى أنه بعد فترة من الزمن سيتطور تخيلك وتنفيذه على الخشبة معا بوتيرة واحدة .

وعلى أى حال ، فاننى أشك فى وجود مصمم على قيد الحياة ، لديه من الصبر ما يكفى للعمل معى . فبعد أن عملنا مدة عام فى هذا الملك لير ، محوت كل المشهد القديم حين تأجل العرض . ولأن المشهد الجديد تكلف أقل من القديم حوالى خمسة آلاف جنيه ، لذا لم يهتم أحد .

النجوم المتفجرة :

تماما كما يحدث فى علم الفلك ، حين يميل أحد الكواكب فى مداره ليصبح أقرب ما يكون إلى الأرض ، ويسارع الفلكيون إلى مناظيرهم كى يدرسوه فى هذه اللحظة المتميزة ، فانه للمرة الأولى من أربعة قرون تقترب الحقبة الاليزابيثية بكل قيمها أقرب ما تكون إلينا على نحو لم يحدث من قبل .

والأمر شبيه بهذا فى مجرة المسرحيات : ثمة مسرحيات تتحرك مقتربة منا فى لحظات معينة من التاريخ ، وأخرى تنسحب مبتعدة عنا . وأنا أكتب هذه الكلمات فان مرارة وكلبية « تيمون الأثينى » تجعلها تتقدم مقتربة منى ، خارجة من طوايا النسيان ، فى حين ينسحب « عطيل » وغيرته مبتعدا عنى .

وهكذا فان لدينا كل الأسباب الآن كى نتمنى الخلاص من كل المؤثرات التى لازالت تصلنا من القرن التاسع عشر ، حيث يبدو أن تلك هى الفترة

التى كان فيها العصر الاليزابيثى أبعد ما يمكن عنا ، كان فى حالة خسوف كلى وتام .

أكتب هذا ونحن فى جولة مع « الملك لير » فى بعض البلاد الأوربية ، حيث توجد تقاليد القرن التاسع عشر مغروسة أكثر مما هى فى انجلترا ، وذلك لسببين : **الأول** أن كل تلك البلاد عرفت شكسبير عن طريق الترجمة ، وقد كان العصر الذهبى للترجمات الشكسبيرية خلال المائة سنة الأخيرة ، فى المانيا مثلا يلتقى الطفل بشكسبير للمرة الأولى عن طريق طبعة « شليجل ــ تك » ، التى ترجع لأول القرن التاسع عشر ، ويسودها طابع رومانسى غالب . هذا كما لو أن « هاملت » لم تعرف فى ترجمة لورد بايرون ، و « لير » فى ترجمة شيللى ، و « روميو وجوليت » فى ترجمة كيتس ، من هنا ثمة ميل متصاعد نحو اعتبار شكسبير شاعرا عظيما من شعراء العصر الفيكتورى ، وأن أعماله تدور فى القلاع ومنحدرات الشواطىء وسط العواصف الباعثة على الكآبة .

كذلك فقد كان من المسلم به عند الجميع ــ قبل الحرب ــ أن كل الناس قد عرفوا كيف يُخْرجون أعمال شكسبير ويؤدونها ما عدا الانجليز ــ ففيما عدا استثناءات نادرة ، لم يكن لديهم ــ الانجليز ــ شىء يقارن بالعروض الأوربية الضخمة على الطراز القديم .

وأظن أننا قد أحدثنا بعض الانبعاج فى بعض تقاليدنا . كان جمهورنا يندهش دائما ، لكنه وصل أخيرا ــ لحسن الحظ ــ إلى الاقتناع ، كانوا مندهشين لحقيقة أن لير لم يكن رجلا ضعيفا ، بل رجلا كبيرا قويا ، وأنه لم يكن عاطفيا لكنه صلبا عنيدا ، وغالبا على خطأ ، كذلك اكتشفوا أن ريجن وجونريل لم تكونا أمرأتين من « الأوغاد » لكنهما امرأتان عاريتا الأعماق ، ورغم أن أعمق دوافعهما لا سبيل إلى تبريرها ، إلا أنهما تحاولان

دائما ايجاد سبب — وقد تكونان مخلصتين فى هذه المحاولة — يبرر الأفعال الصغيرة المؤدية فى النهاية لصور القسوة البالغة . كذلك كانوا مندهشين للخيوط المتعددة المختلفة التى تسرى فى العرض ، لأن التقليد هو انها قصة لير وحده ، أما هنا فان بوسعهم أن يروا قصة ادموند ، وقصة ادجار ، وقصة جلوسستر وهكذا . وكورد يليا لها نفس القوة التى لأختيها ونفس الثقل كما أن التشابه الوراثى بين الثلاث واضح ، كلهن بنات لير ، وطيبة كورد يليا صارمة لا مساومة فيها . كأنها موروثة على طريقة لير نفسه .

أما القسوة فقد اثارت الجدل . ثمة من قال بأنها لم تكن فى المسرحية ، وآخرون اضطروا للاعتراف بأنها لم تأت لها من مكان آخر .

وأحد الأسباب التى تؤدى لأن تصبح المسرحيات الاليزابيثية قريبة منا اليوم ، هو أنه كلما مضيت أعمق فى أوربا ، كلما بدت لك موصولة بالتاريخ المعاصر . فى البلاد التى عرفت ثورات وانقلابات دائمة ، يصبح للعنف فى « الملك لير » معنى اضافى مباشر . فى بودابست ، حين بلغ لير المشهد الأخير ، أقسى المشاهد على الإطلاق ، من حيث أن شنق كورديليا أمر مجانى تماما ، وليس نتيجة للأسباب التقليدية فى التراجيديا ، فانه يحمل جثة كورد يليا بين ذراعيه ، ولا يقول كلمة واحدة ، هى فقط تلك الصرخة الهائلة . فى تلك اللحظة أحسست أن الجمهور منفعل لشىء أكثر أهمية من تلك الصورة العاطفية للأب العجوز التعس الذى يصرخ ، فجأة أصبح لير ممثلا لاوربا القديمة المنهكة ، التى تحس — فى كل بلد من بلادها تقريبا — انها بعد الأحداث التى شهدتها خلال الخمسين سنة الأخيرة ، انما قد تحملت الكثير ، وأنها تستحق فترة من الراحة .

والسطر الأخير من المسرحية متفرد عند شكسبير ، فكل مسرحياته الأخرى توحى بمستقبل متفائل ، بصرف النظر عن الأحداث المرعبة التى

حدثت ، يبقى الأمل فى انها لن تحدث أمرة أخرى أما فى « لير » فان سطرها الأخير يطرح سؤالا . يقول ادجار : « نحن الذين لازلنا شبابا ، لن نشهد الكثير الذى شهدوه ، ولن نعيش طويلا كما عاشوا .. » وليس بوسع أحد أن يقدم تفسيرا بسيطا لهذا القول المثقل باشارات لمعان هائلة لا يمكن شرحها . انه يرغمك على النظر نحو شاب ، من الطبيعى أن تتجه عيناه صوب المستقبل ، هو الذى عاش اقصى الفترات وأكثرها هولا .

نقاط الاشعاع :

ان الطبيعة المتفردة للمادة الشكسبيرية تتمثل فى أنها فى حركة دائمة ، وفى تغير دائم . تبدو المسرحيات ذاتها موضوعات ساكنة لأنها موجودة على رف فى المكتبة ويقول المرء لنفسه : « هذا الكتاب موجود على الرف ، وإذا انا بارحت الحجرة ثم رجعت اليها فسأجده موجودا لا يزال.. » وسيظل موجودا ، لذلك يعتقد المرء أنها ساكنة . كنت أقرأ لابنى الصغير صفحات من « طرزان » حين أكتشف طرزان الكتاب لأول مرة ، ورأى خربشات صغيرة فى أحدى الصفحات ، وأحس بأنه يرى حشرات صغيرة ، ونظر اليها : « ما تلك الحشرات الصغيرة ؟ ... » وعاد إلى الكتاب مرة أخرى فرأى مزيدا من الحشرات الصغيرة . وهذا صحيح على نحو مدهش ، ذلك إننى أعتقد أن مسرحيات شكسبير ــ المخادعة فى أغلفتها من الورق المقوى ــ انما هى حشرات ضخمة ، تحوى فى داخلها حشرات أصغر وحين يذهب الكبار ليناموا ، تبدأ هى فى الدبيب والحركة .

سأعطيك مثالا : كنت أعمل فى فرنسا على ترجمة « تيمون الاثينى » للفرنسيين ، ومعظم الجمهور الفرنسى لم يشهد سوى أربع مسرحيات أو خمساً من أعمال شكسبير ، كان قد رأى « كريولانرس » فاعتقد أن

شكسبير فاشستي ، وقال قائلهم : أنه كاتب عظيم . لكنه فاشي . وكنت أعلم أن رؤيتهم « لتيمون » ستكون شيئا مربكا لهم ، لانهم سيجدون فجأة أن نفس الكاتب الذى ثبت لهم انه لا يعجب إلا بالجنرالات ، وانه يحتقر الجماهير ، قد كتب مسرحية لا تجد فيها أحدا شريفا سوى الخدم ، إذن فهذا الفاشي ديمقراطي فى النهاية . وإذا أنت وضعت مسرحية بعد الأخرى ، أو شخصية بجوار شخصية أخرى ، أو فكرة فى مواجهة فكرة أخرى ، فستكون مثل العراف الذى يستخدم نفس أوراق اللعب المرة بعد المرة ، لكنها حين توضع على المائدة ، فى شكل جديد دائما ، يتغير الترتيب ، وتنبثق صور جديدة ، ويصبح المعنى والمضمون والدلالة فى حركة دائمة .

وهذا يتكشف مع المزيد من العمل فى الترجمة . اننى أعمل مع كاتب فرنسي ذكى جدا وذى خيال خصب هو جان — كلود كارير ، وهو لا يكف عن السؤال : مامعنى هذا ؟ ماذا تعنى هذه الكلمة بالضبط ؟ » وهو يعرف الانجليزية معرفة جيدة ، ثم يمد يده نحو القاموس : هل تعنى هذا ام ذاك ؟ فأجيبه : تعنى كليهما . هكذا تكتسب الكلمة مزيدا من الأبعاد الجديدة حتى يقول : « آه — قد فهمت انها كلمات ذوات إشعاع » (بالفرنسية) .

وأظن هذا شيئا ممتعا للغاية ، فهكذا كان يفهم اللون المختلف لتركيب الجملة التى يعمل فى ترجمتها ، وينظر فى اللغة كلها ليجد الكلمة التى تتفق وصور الاشتراك ذات المستويات المتعددة فى الأصل ، وحين تجد الكلمة التى تحمل كل هذه الأصداء ، فسترى أنك يمكنك أن تمد منها خطا نحو مستوى من مستويات المعنى فى الكلمة الثالثة ، أو تمد خطا إلى الكلمة

الخامسة ، أو تمد خطا إلى الكلمة الخامسة عشر . ومرة أخرى ستجد نفسك فى مزاوجات لا نهاية لها .

وحين بدأت العمل فى شكسبير ، كنت أعتقد ـــ إلى حد ما ـــ بامكانية الموسيقى الكلاسيكية الكلمات ، بمعنى أن لكل شعر صوته الخاص الصحيح ، مع تنويعات طفيفة ، لكننى من خلال التجربة المباشرة أكتشفت أن هذا لم يكن صحيحا اطلاقا . وكلما ازدادت موسيقية توجهك نحو شكسبير ، أعنى كلما زادت حساسيتك للموسيقى ، ازداد عجزك عن ايجاد طريقة ـــ اللهم إلا الحذلقة الخالصة ـــ كى تثبت موسيقى سطر واحد ، انها ببساطة لا يمكن ان توجد . وبنفس الطريقة تماما فإن الممثل الذى يحاول أن يلحن أداءه أو يموسقه فهو يحاول شيئا ضد الحياة ، فى الوقت الذى يجب أن يحتفظ فيه ببعض الاتساق فى ادائه ، والا فانه سيتحول إلى أداء لاضابط له ، فانه كلما نطق بسطر واحد ، فان هذا السطر قادر على أن يشق لنفسه طريقا نحو موسيقى جديدة ، تدور حول تلك النقاط المشعة .

جدليات الاحترام :

هل يجب علينا أن نحترم النص ؟ أعتقد أن ثمة اتجاها صحيا مزدوجا : الاحترام من ناحية ، وعدم الاحترام من الناحية الأخرى . والجدل بين هاتين الناحيتين هو جوهر المسألة ، وإذا أنت مضيت فى أحد السبيلين دون الآخر ضاعت عليك فرصة اقتناص الحقيقة . وأعتقد أن مسرحيات شكسبير لم تكتب بنفس الدرجة من الإحكام ، فبعضها محكم تماما ، والآخر أقل احكاما . فى « حلم منتصف ليلة صيف » لم تكن لدى أدنى رغبة فى أن أختصر كلمة واحدة ، لا أن أختصر كلمة ، ولا أن أنقل شيئا

من مكان لمكان ، لسبب بسيط وشخصى جدا ، هو أنها بدت لى مسرحية بالغة الاكتمال ، وإذا أنت تناولتها على أنها كذلك زادت فرصتك فى النفاذ إلى اعماقها ، لأنك ستكون على يقين مطلق بأن كل كلمة موضوعة فى هذا المكان لأنها يجب أن تكون كذلك . ان الاقتناع التام بالنص يؤدى بك إلى طريقه الصحيح .

وقد ظل الآن هوارد عامين أو ثلاثة أعوام يلعب باحساس متزايد بوجود معان خفية ، على مستويات عدة ، يتم اكتشافها ثم يعاد اكتشافها بغير توقف ، من الذبذبات الصادرة عن ثيسيوس إلى « أوبيرون » ثم المرتدة اليه على طول المسرحية التى أصبحت فى أفضل حالاتها حين بلغت حساسية طاقم الممثلين جميعا اوجها ، اصبحت مثل تلك القطعة من النحت المكونة من أسلاك مشدودة باحكام فى تكوين مركب إذا قل هذا الإحكام ضاع التكوين كله . ورغم اننى استطيع بسهولة أن أتصور اتجاه انسان صابىء ، محطم للأصنام ، يقلب حبكة المسرحية رأسا على عقب ، وأظن هذا سيكون أمرا طريفا ، إلا اننى واثق انه سيقلل من مسرحية « الحلم » كثيرا لاننى لا اعتقد انك تستطيع أن تغير كلمة دون ان تفقد شيئا ما .

على أى حال ، فى مسرحيات أخرى يمكن أن تحرك كلمات أو مشاهد ، لكنك يجب أن تكون على وعى كامل بمدى خطورة ما تفعل ، وأظن هذا شيئا بلا قواعد حاكمة ، فى سطر من السطور قد يكون الامر بلا أهمية كبيرة لكنه فى سطر آخر قد يكون كارثة . ليس أمام المرء سوى أن يثق بأحكامه وأن يتحمل تبعاتها .

شكسبير كقطعة من الفحم .

التاريخ طريقة فى النظر إلى الأشياء ، لكنها ليست الطريقة التى تعنينى

كثيرا انا معنى بالحاضر ، وشكسبير لا ينتمى للماضى ، ولو كانت المادة التى يقدمها صحيحة ، فهى صحيحة الآن .

انه مثل قطعة من الفحم ، والمرء يعرف العملية كلها عن الغابة البدائية التى أصبحت فى جوف الأرض ، وبوسعه أن يتقصى تاريخ الفحم ، لكن المعنى الكامل لقطعة الفحم عندنا يبدأ وينتهى لحظة أن تشتعل واهبة ايانا ما تريد من ضوء ودفء . وهذا عندى هو شكسبير . قطعة فحم خامدة . واننى استطيع أن أكتب الكتب وألقى المحاضرات حول مصادر الفحم ، لكننى سأكون معنيا حقا بقطعة الفحم فى أمسية باردة حين أريد أن أتدفأ ، سأضعها فى النار لتصبح هى ذاتها وتحيا فاعليتها ، من جديد .

لنمضى خطوة أبعد . أعتقد أن فهمنا لعملية الادراك اليوم يتغير تغيرا كبيرا ، فقد بدأنا نتعرف إلى أن تلك الملكة الانسانية التى تعرف بالادراك ليست شيئا ساكنا ، بل هى تعيد تعريف ما ندركه الثانية بعد الآخرى ، انظر لتلك الالغاز البصرية التى لا تعرف فيها ما إذا كانت الأشياء مقلوبة أو لم تكن ، أنت تعرف فقط أن مربعات بيضا وسودا كأنها تتواثب داخلة خارجة ، وسترى حقا كيف أن العقل يصارع شيئا وهو يحاول أن يعيد فهمه ، وهو يحاول أن يتحقق مما إذا كان هذا المكعب مقلوبا ام ليس كذلك ، فالعقل يحاول دائما أن يقيم عالما متماسكا من مثل هذه الانطباعات .

وعندى فإن أعمال شكسبير الكاملة تشبه نظاماً متكاملا للشفرة ، تستثير كل شفرة منه ذبذبات ونبضات فينا ، وعلينا أن نحاول — على الفور — أن نجعلها كلا متماسكا . إذا تقبلنا هذا النظر فى كتابة شكسبير ، فسنجد أن وعينا اليوم عون لنا ، لكن هذا الوعى الذى نغامر بالاعتماد عليه

له أيضا غاباته المظلمة ودهاليزه التحتية واجواؤه العليا ، وتلك الزوايا الغزيبة فى أعمال شكسبير التى تبدو للوهلة الأولى نائية أو سحيقة ، إذا نحن اطلقناها ، ستوقظ مناطق سرية فى نفوسنا . مثل هذا المنهج هو الذى يعين المرء على أن يجد معنى وراء كل مظاهر البشاعة التى تبدو لا معنى لها فى « تيتوس اندرونيكوس » . وفى « العاصفة » و « حلم منتصف ليلة صيف » فان السؤال الذى لا مهرب منه وهو « كيف نضع الجنيات والارواح على المسرح ؟ لن يجد اجابته فى أية حيل جمالية ، لأن « الجنية » على المستوى المباشر لا تعنى شيئا للعقل الحديث ، ومن ثم فليس هناك ماتكسوه بالثياب ، لكننا لو تأملنا فى صورة « الجنية » سيتضح لنا تدريجا ان عالم الجنية انما يعنى طريقة فى الحديث بلغة رمزية عن كل ما هو اخف وارشق من العقل الانسانى ، « خفيف مثل انطلاقة الفكر » كما يقول هاملت . الجنية اذن هى القدرة على تجاوز القوانين الطبيعية والدخول فى رقصة جزئيات الطاقة التى تتحرك بسرعة لا تصدق . كيف يمكن لتخيل المسرح أن يعين الاجساد الإنسانية على افتراض ماليس بذى جسد ؟ ليس عن طريق أقمشة ثياب بنات المدارس بكل تأكيد .

كنت مع المصممة سالى جاكويس نشهد عرضا للأكروبات الصينى . ووجدنا المفتاح : ثمة انسان يستطيع — بالمهارة وحدها — أن يقدم الدليل المرح على أنه يستطيع أن يتجاوز قيوده الطبيعية ، ويصبح طاقة خالصة . هكذا بدت لنا كلمة « الجنية » ، وبدأت صورة جديدة تتدفق من مخيلة سالى الابداعية الخصبة .

ليس هذا سوى مثال واحد . كلمة « جنية » حين تجتاز فصوصنا الدماغية المثقلة بالنزعة التحليلية والثقافة والوعى بالتاريخ ، لن تنتج سوى

تداعيات ميتة . أما إذا نحن أصغينا بطريقة مختلفة إلى ما وراء ما يمكن ادراكه فسنصل إلى قيم حيه . وإذا استطعنا ان نلمسها ، تبدأ قطعة الفحم فى الاشتعال .

المسرحية هى الرسالة :

كثيرا ما سألنى الناس : « ما موضوع « حلم منتصف ليلة صيف » ؟ ، وهناك إجابة واحدة لهذا السؤال ، هى نفس الاجابة فيما يتعلق بالكوب . فكيفية الكوب هى أنه كوب . أقول هذا على سبيل التقديم لأوضح أننى إذا كنت أولى أهمية كبيرة للأخطار الكامنة فى محاولة تحديد ثيمات أو موضوعات « الحلم » فذلك لأن هناك عروضا كثيرة جدا ، ومحاولات كثيرة جدا للتفسير المرئى ، قائمة على أفكار محددة سلفا ، كما لو كانت هذه الأفكار هى التى يجب أن تُصوَّر بطريقة ما . وفى رأيى إننا يجب أن نحاول أولا إعادة اكتشاف المسرحية كشىء حى ، بعدها نكون قادرين على تحليل ما اكتشفنا . فحين أفرغ من العمل فى المسرحية استطيع أن أشرع فى استخلاص نظرياتى عنها ، ومن حسن الحظ أننى لم أحاول أن أفعل هذا فى وقت مبكر ، لأن المسرحية لم تكن قد أسلمت بعد كل أسرارها .

إننا نجد كلمة « الحب » فى قلب مسرحية « الحلم » وهى ما تتردد دائما فيها ، وإليها يرجع كل شىء ، حتى بناء المسرحية ، حتى موسيقاها . هذه الخاصية تتطلب من المؤدين أن يحاولوا خلق مناخ من الحب أثناء الأداء ذاته ، حتى يمكن لهذه الفكرة المجردة ــ لأن كلمة الحب هى فى ذاتها تجريد كامل ــ أن تكاد تصبح محسوسة ، والمسرحية تقدم لنا صورا من الحب تزداد تكشفا ووضوحا كلما تقدمت ، وسرعان ما يصبح « الحب » عندنا مثل سلم موسيقى نستمع شيئا فشيئا إلى مختلف درجاته وأنغامه .

والحب — بطبيعة الحال — موضوع يمس كل الناس ، وليس هناك إنسان — حتى أكثر الناس قسوة أو برودا أو قنوطا — ليس حساسا إزاءه ، حتى لو لم يكن يعرف الحب ، فهو إما أن تثبت له خبرته العملية وجوده ، وإما أن يعانى من عدم وجوده ، وهو شكل آخر من أشكال الاعتراف بوجوده . وفى كل لحظة تمس المسرحية شيئا يعنى كل انسان .

وحيث أن هذا مسرح ، فلابد من وجود الصراع ، وهكذا تصبح هذه المسرحية عن الحب هى كذلك مسرحية عن نقيض الحب ، هى عن الحب والقوة المعاكسة له ، وسنصل إلى اليقين بأن الحب ، والحرية والخيال هى كلها أشياء مترابطة . وعلى سبيل المثال ففى بداية المسرحية تماما نجد الأب — فى خطاب طويل — يحاول أن يضع العقبات أمام حب ابنته ، وتأخذنا الدهشة لأن مثل هذه الشخصية — وواضح أن دورها ثانوى — تحظى بهذا الخطاب الطويل ، لكن دهشتنا تزول حين نكتشف الأهمية الحقيقية لكلماته ، فما يقوله لا يعكس فقط وجود هوة بين الأجيال (أب يعترض على حب ابنته لأنه ينوى تقديمها لشخص آخر) بل ويقر أيضا الأسباب التى تدفعه للتشكك فى الشاب الذى تحبه ابنته ، فهو يصفه بأنه ميال للخيال ، تقوده خيالاته ، وهذا ضعف لا يغتفر من وجهة نظر الأب .

ونحن نشهد منذ لحظة البداية — وكما فى كل أعمال شكسبير — مواجهة من نوع ما ، هى هنا بين الحب والقوى المعاكسة له ، بين الخيال والحس العملى الصلب ، تتبدى فى سلاسل من المرايا بغير نهاية . وكالمعتاد ، يعمد شكسبير إلى خلط القضية ، وإذا نحن سألنا أحدهم عن رأيه فى وجهة نظر الأب فربما قال لنا — على سبيل المثال — « ان الأب مخطىء لأنه ضد حرية الخيال .. » صادرا عن اتجاه واسع الانتشار الآن .

على هذا النحو يبدو الأب لمعظم متفرجي اليوم فى صورة الأب التقليدى الذى يسىء فهم الشباب وانطلاق خيالهم ، لكننا سنندهش حين نكتشف ، فيما بعد ، أنه على حق ، لأن العالم الخيالى الذى يحيا فيه هذا الشاب المحب يؤدى به لأن يسلك تجاه الفتاة ذاتها مسلكا بغيضا ، فما أن سقطت نقطة من السائل فى عينه ، وقامت بدور العقار الذى أطلق ميوله الطبيعية حتى نكث بوعده للفتاة وهجرها ، ليس هذا فقط ، بل أن حبه لها قد تحول لكراهية عنيفة ، وهو يستخدم كلمات يمكن أن تكون مستعارة من مسرحية « دقة بدقة » تدين الفتاة على نفس النحو من العنف والتأجج الذى قاد الناس فى العصور الوسطى لأن يحرقوا بعضهم بعضاً على الخازوق . رغم ذلك فإننا — فى نهاية المسرحية — سنوافق الدوق فى إدانته للأب باسم الحب ، وقد حدث التحول للشاب .

وهكذا نرى لعبة الحب فى سياق سيكولوجى وميتافيزيقى ، ونسمع تأكيدات « تيتانيا » بأن التعارض بينها وبين « أوبيرون » جوهرى وأساسى ، لكن أفعال اوبيرون تنفى هذا ، لأنه يدرك أن داخل هذا التعارض ثمة امكانية للتلاقى .

وتغطى المسرحية مدى واسعا بشكل غير عادى من المشاعر والقوى الكونية فى عالم اسطورى ، يتحول فجأة — فى القسم الأخير من المسرحية — الى المجتمع الحالى ، فنجد أنفسنا وقد رجعنا إلى القصر الحقيقى ذاته ، وإلى شكسبير ذاته الذى قدم لنا — قبل صفحات قليلة — مشهدا من الخيال الخالص بين تيتانيا واوبيرون ، حيث يصبح من السخف توجيه أسئلة مبتذلة مثل « أين يعيش اوبيرون ؟ » أو « هل يود شكسبير أن يعبر عن أفكار سياسية حين يصف ملكة مثل تيتانيا ؟ » ... وهو يأخذنا الآن

إلى بيئة اجتماعية محددة . ونحن فى نقطة التقاء عالمين : عالم الرجال العاملين وعالم البلاط أى عالم الثروة والرفاهية والحساسية المفترضة ، عالم اناس أتاح لهم الفراغ أن ينموا مشاعر رقيقة ، وهم يتكشفون أمامنا الآن فاقدين لكل حساسية ، بل منفرين فى اتجاههم المتعالى على الفقراء .

وفى بداية مشهد البلاط نرى أبطالنا القدامى الذين قضوا المسرحية بطولها منغمسين فى موضوع الحب ، حتى أصبحوا قادرين على إلقاء محاضرات ذات طابع أكاديمى حول هذا الموضوع ، يجدون أنفسهم فجأة متورطين فى سياق يبدو الا شأن له بالحب (حبهم هم ، حيث أن كل مشاكلهم لقيت الحلول) . وهم الآن يجدون أنفسهم فى سياق علاقة كل منهم بالآخر ، وعلاقته بطبقة اجتماعية مختلفة ، وهم ضائعون لأنهم لا يعرفون أنه هنا أيضا يقضى الاحتقار على الحب .

ونحن نرى كيف حدد شكسبير مكان كل شىء : اثينا فى « الحلم » تشبه أثينا فى الستينات ، والعمال — كما يقررون فى المشهد الأول — خائفون أشد الخوف من السلطات التى ستقوم بتعليقهم على المشانق إذا ارتكبوا أقل الأخطاء . ولا شىء كوميديا فى هذا كله . والحقيقة أنهم يغامرون بأن يشنقوا فى اللحظة التى يقررون فيها التخلى عن أن يظلوا دون أسماء ، وهم فى الوقت ذاته يواجهون إغراء لا يقاوم متمثلا فى مكافأة « ستة بنسات كل يوم » تقيهم من الفقر . رغم ذلك فإن دافعهم الحقيقى ليس المجد أو المغامرة أو المال (وقد أصبح هذا واضحا تماما ، ويجب أن يقود خطى الممثلين وهم يؤدون هذا المشهد) ، فهؤلاء الرجال البسطاء الذين لم يعرفوا سوى أن يعملوا بأيديهم يطبقون فيما يتعلق باستخدام الخيال تلك السمة من الحب التى تقوم بين الحرفى وأدوات عمله ، وهذا

بالضبط ما يضفى على تلك المشاهد قوتها وخاصيتها الكوميدية كذلك .
هؤلاء الحرفيون يبذلون جهودا تبدو كاريكاتورية بمعنى من المعانى من حيث أنهم يدفعون الخرق إلى حده الأقصى ، لكنهم — على مستوى آخر — يُقبلون على أداء مهامهم بمثل هذا الحب الذى يؤدى لأن يتغير معنى سلوكهم الأخرق أمام أعيننا .

والمتفرجون يستطيعون بسهولة أن يتبنوا موقف رجال الحاشية فى النظر إلى هذا كله باعتباره سخفا وعبثا ، وأن يضحكوا بذلك الرضا عن النفس الذى يميز أولئك القادرين على أن يهزأوا — فى غرور وثقة — بجهود الآخرين . لكن الجمهور رغم ذلك مدعو لأن يتراجع خطوة للوراء ، ليرى أنه لا يستطيع أن يتوحد تماما بأهل هذا البلاط ، إنهم كبار جدا ، وقساة جدا ، وشيئا فشيئا سنصل إلى أن نرى أولئك الحرفيين — الذين يتصرفون بفهم محدود ، لكنهم يقبلون على أداء مهمتهم بحب — وهم يكتشفون المسرح : عالم خيالى بالنسبة لهم ، اعتادوا أن ينظروا نحوه باحترام فائق .
والحقيقة أن هذا المشهد « للميكانيكى » غالبا ما يساء تفسيره لأن الممثلين ينسون أنهم ينظرون إلى المسرح بعيون بريئة ، وينظرون نظرة الممثل المحترف للأداء الجيد والأداء السىء ، وهم بذلك يقضون على حس السحر والأسطورة الذى يستشعره أولئك الهواة ، وهم يطأون عالما بالغ الغرابة على أطراف أصابعهم ، عالما يتجاوز خبراتهم اليومية ويملأهم بالدهشة والعجب .

ونحن نرى هذا بوضوح تام بالنسبة للغلام الذى يلعب دور فتاه « ثيسبيب » للوهلة الأولى يبدو هذا الغلام الشكس سخيفا على نحو لا يقاوم ، لكننا شيئا فشيئا ، ومن خلال حبه لما يقوم به ، نكتشف ما يعنيه ، وفى العرض الذى قدمناه كان الممثل الذى يلعب هذا الدور

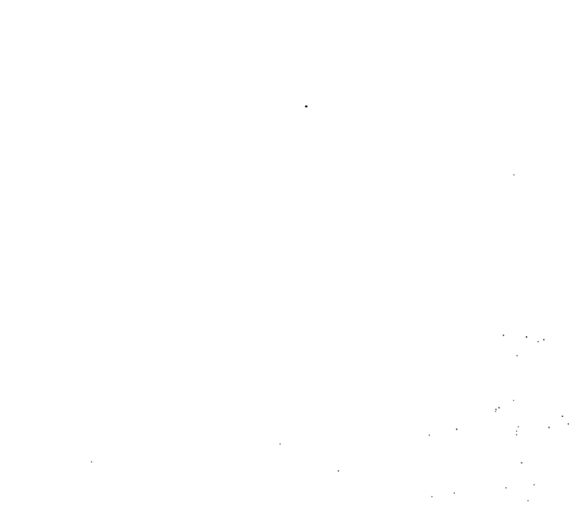
سمكريا محترفا جاء إلى المسرح قبل فترة قصيرة ، وكان يفهم جيدا ما يعنيه الأمر ، ما يعنيه الشعور بهذا اللون من الحب الذى هو بلا اسم ولا شكل . هذا الغلام الذى جاء حديثا إلى المسرح ، يلعب دور غلام جاء حديثا إلى المسرح كذلك . ومن خلال اقتناعه وتقمصه ، نكتشف ان هؤلاء الحرفيين المتسمين بالخشونة والخرق ، يعلموننا درسا دون أن يعرفوا ذلك . وربما كان الافضل أن نقول ان الدرس ينتقل الينا من خلالهم ، فهؤلاء الحرفيون استطاعوا أن يجدوا الرابطة بين حبهم لحرفتهم وحبهم لمهمة أخرى مختلفة كل الاختلاف على حين عجز رجال الحاشية عن ايجاد الرابطة بين الحب الذى يتحدثون عنه هذا الحديث الطويل ، وبين دورهم البسيط كمتفرجين .

مع ذلك ، وشيئا فشيئا يزداد رجال الحاشية انغماسا ، بل ويتأثرون بهذه المسرحية داخل المسرحية ، وإذا تتبع المرء بدقة ما جاء فى النص لرأى أن الموقف يتحول تحولا تاما فى لحظة من اللحظات . واحدى الصور المحورية فى المسرحية هى صورة الجدار الذى يتلاشى فى لحظة بعينها ويلفت « بوتوم » نظرنا إلى اختفائه . هذا الاختفاء يتم بفعل الحب ، هكذا يوضح لنا شكسبير كيف أن الحب يمكن أن يتخلل الموقف بأسره ، ويلعب دوره كقوة تحدث التغيير .

وتمس مسرحية « الحلم » مساً رقيقا تلك المسألة الاساسية عن التحولات التى يمكن أن تحدث إذا أحسن فهم أشياء بعينها ، وتدعونا لاعادة التفكير فى طبيعة الحب ، لدينا كل صور الحب مجسمه بالنحت البارز ، ولدينا سياق اجتماعى نستطيع به أن نقيس المواقف الأخرى . وعن طريق رقة اللغة ولطفها تزيح المسرحية كل الحواجز ، وهى بالتالى ليست مسرحية

تستثير المقاومة أو الازعاج بالمعنى المألوف . وبوسع رجال السياسة المتصارعين ان يجلسوا جنبا لجنب فى عرض « حلم منتصف ليلة صيف » ويغادر كل منهم ولديه انطباع بأن المسرحية تؤيد وجهة نظره تأييدا تاما ، لكنهم إذا التفتوا اليها بدقة وحساسية ، لما اخفقوا فى أن يدركوا عالما شديد الشبه بعالمهم ، اثقلته التناقضات واربكته ، ومثل عالمهم ايضا ينتظر تلك القوة الغامضة التى بدونها لن يعود الانسجام ابدا : قوة الحب .





الفصل الخامس

العالم كفتاحه للزجاجات

المركز الدولى :

فى ١٩٧٠ انتقلت إلى باريس ، ولم يكن هذا قرارا مفاجئا وقد سبق أن أقمت فيها ورشة مسرحية فى ١٩٦٨ حين دعانى جان ــ لوى ــ بارو لأكون أحد العاملين فى مسرح "الامم" وقدم لى المذاق الأول للعمل مع ممثلين ينتمون لثقافات مختلفة . ولكن قبل هذا التاريخ بعشرين عاما حدث أن تعرفت بشخصية مرموقة هى ميشلين روزان ، التى عملت فى كل فروع المسرح ، وأنتجت عروضها الخاصة ، ووجدنا أحدنا قادرا على فهم الآخر ، دون حاجة للكلمات فى الغالب .

معا واجهنا مشاكل المسرح بصورته الراهنة ، وأحسسنا بالحاجة إلى إعادة اكتشافه من خلال تكوين جديد أردنا أن نبتعد عن فكرة تكوين فرقة ، ومع ذلك لم نشأ أن نغلق على أنفسنا الأبواب ونعتزل العالم فى معمل .

ومن البداية ، بدا ان كلمة " المركز " تناسب تماما ما نحتاجه . أقمنا أولا " مركزا للأبحاث " ، أضفنا اليه فيما بعد " مركزا للابداع " ، وأصبح هذان الاسمان يدلان على سلاسل متداخلة الحلقات من الأنشطة ، شعرنا بأن البحث فى المسرح بحاجة دائمة لأن يتم اختباره عن طريق الاداء ، وأن الاداء بحاجة إلى تنشيط دائم عن طريق البحث حول الزمن والشروط الضرورية له . وهذا مالاتستطيع الفرق المحترفة تقديمه إلا نادرا .

ولكى نبدأ كنا بحاجة لمال ومساحة وناس . جاء المال بسخاء من

مؤسسات دولية ، وكان أول من دعمنا مؤسسات فورد واندرسون فى الولايات المتحدة ، وجلينكيان من أوربا ، ومهرجان شيراز من ايران ، وتمثلت المساحة فى معرض للسجاد قامت الحكومة الفرنسية بتأجيره لنا ، أما الناس فكانوا ممثلين من كل انحاء العالم . كان المركز نقطة تلتقى عندها ثقافات مختلفة ، وكان على ارتحال دائم ، يأخذ جماعته المختلفة تلك فى رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث من قبل ان عرفت فرقا مسرحية جوالة ـــ وقررنا أن يكون مبدؤنا الاول أن نصنع ثقافة ـــ الثقافة التى يمكنها أن تحول الحليب إلى لبنة مصفاة ، وأن نُخلق نواة من الممثلين ، يمكن لكل منها ان ينقل خميرة إلى الجماعة الاكبر التى يمكن أن ينضم إليها فيما بعد ، على هذا النحو كنا نأمل أن تلك الشروط الممتازة التى تتوفر لجماعة محدودة ستصب فى النهاية فى التيار الرئيسى للمسرح .

وحين بدأنا العمل مع جماعتنا الدولية هذه ، ظن كل المهتمين بعملنا من الخارج أنها محاولة للتأليف ، بمعنى أن كل عضو فيها سيعرض مهاراته الفنية ثم تبدأ عملية تبادل للوسائل والتقنيات ، ولم يكن هذا هو الامر ابدا ، ذلك أن عملية التأليف القائمة على تبادل التقنيات لم تكن مطلوبة ولاهى ممكنة ، فربما كان جعل الممثلين اكثر مهارة هدفا يليق بمدرسة لتعليم الفن ، لكنه لايمكن أن يكون هدف مركز للبحث .

كنا نبحث فيما يعطى شكلا من أشكال الثقافة حياته ، لم نكن ندرس الثقافة ذاتها لكن ما وراءها . لهذا كان على الممثل أن يبدأ باتخاذ خطوة للوراء بعيدا عن ثقافته الخاصة ، سيما تصنيفاتها الجاهزة . ان الحياة تميل دائما لوضع العناوين ، واكثر الافارقة ذكاء وطواعية ليس سوى افريقى ، وأى يابانى هو مجرد يابانى ، وهذه ظاهرة تحدث ايضا داخل الجماعة

الواحدة ، فالاعجاب الساذج الذى تبديه جماعة من الاصدقاء قد يؤدى بأحد اعضائها إلى أن يظل يكرر دون توقف حِيَلَهُ الزائفة .

كانت مهمتنا الاولى محاولة وضع نهاية للتنميطات الجاهزة ، لكن هذا لايعنى بالتأكيد ، الهبوط بالافراد إلى حالة من حيادية فاقدة الملامح . ان اليابانى حين يتجرد من طرائقة السلوكية العنصرية انما يصبح يابانيا اكثر كذلك الافريقى يصبح اكثر افريقية ، وسنصل إلى نقطة يصبح عندها التنبؤ بأشكال السلوك والتعبير امرا غير ممكن ، وينشأ موقف جديد يستطيع فيه الناس من كل الأصول أن يبدعوا معا ، ويكتسب ما يبدعونه لونه الخاص ، الامر شبيه بما يحدث فى قطعة موسيقية أوركسترالية ، حيث يحتفظ كل صوت بهويته وهو ممتزج فى كل جديد .

واذا كنا نجحنا فى تحقيق ذلك أحيانا ، فلان امكانية التواصل فى هذا العالم الصغير الذى تمثله جماعتنا كانت موجودة على مستوى عميق جدا ، وبوسع الناس الذين لايشتركون فى اللغة والأطر المرجعية ، ولايتشاركون فى النكات والهمهمات ، ان يقيموا وسائل اتصالهم على مايمكن وصفه بأنه حدس قائم على لون من التخاطر . لكن عملنا كله قد أوضح لنا أن هذا لايمكن أن يتحقق الا لو توفرت شروط معينة هى وجود الدرجة الكافية من التركيز والاخلاص والابداع . واذا كان هذا العالم الصغير من الناس قادرا على الابداع الجمعى ، فان الموضوع الذى ينتجه سيستقبل على نفس النحو من جانب الاخرين . كان هدفنا ان نبحث فى المسرح عن شىء يمس الناس جميعا كما تفعل الموسيقى .

ومن أجل أن تقيم الجماعة الدولية علاقة بجمهورها يجب أن تكون ــ بالفعل ــ عالما صغيرا ، لا من حيث انها تضم افرادا يفهمون أحدهم الاخر

بسهولة ، ولكن من حيث اعتمادها على التنوع والتناقض ، التنوع الذى يعكس تنوع الجمهور ذاته . وحين شرعت فى تكوين هذه الجماعة الدولية حاولت الرجوع إلى المبدأ الاساسى الذى يجب أن يحكم تكوين جماعة من الممثلين ، وهو أنها اذا شاءت أن تكون مرآة للعالم فيجب أن تضم عناصر على درجة عالية من التنوع . انظر إلى الكوميديا الرومانية ، إلى الفرق التى كانت تقدم أعمال « بلاوتوس » وغيرها من الفرق على طول مئات السنين كانت الفرقة تضم رجلا عجوزا وفتاة رائعة الجمال وامرأة دميمة وغلاما ذكيا رشيقا ، وشخصا فظا ، (صورة من فولستاف) وبخيلا ومهذارا لايمكن ايقاف هذره . . . الخ وكانت لوحة المفاتيح هذه ، او ذلك المدى الواسع من الألوان انعكاسا لمجتمع معين . أما فى مجتمعنا اليوم فإن الفروق بين الانماط لم تعد ملحوظة على هذا النحو وماعليك الا أن تقارن الوجوه التى تراها فى مترو الانفاق أو فى البار بتلك النقوش التى رسمها " هوجارت " أو "جويا " كى تتأكد من ذلك . لقد أدت شروط حياتنا الحضرية إلى اخفاء تلك التعبيرات الواضحة والمحددة " للنمط " وراء مظهر خارجى رقيق ، وهكذا أصبحت صور الصراع والاختلاف والنزاع أكثر خفاء . هذا التلطيف من مظهرنا الخارجى سيىء جدا فيما يتعلق بفن المسرح . وغالبا ماتتشكل الجماعات المسرحية معتمدة على البحث عن الاتفاق المتبادل ، لاعن مختلف صور الصراع ، وقد بدا لى أن الامر على العكس ، وأن تكوين جماعة دولية قد أتاح لنا أن نكتشف — على نحو جديد — تلك الاختلافات القوية والصحية بين الناس .

وهكذا كان من الطبيعى أن يتوجه الينا الجميع بالسؤال : " ولكن ماذا تفعلون بالضبط ؟ " ونحن نسمى مانفعله " بحثا " ، اننا نحاول اكتشاف شىء ما ، نحاول اكتشافه عن طريق ما يمكننا عمله ، وعلى الآخرين ان

يشاركوا فيه . وهذا يتطلب إعدادا طويلا متصلا لتلك الأداة التى هى نحن . وكان السؤال دائما هو : هل نحن أدوات صالحة ؟ لأن مايجب أن نعرفه هو : لأى شيء ستستخدم تلك الاداة ؟

كان هدفنا أن نبقى أدوات قادرة على ان تنقل حقائق ، تبقى بدون ذلك بعيدة عن متناول الرؤية . هذه الحقائق يمكن أن تصدر عن مصادر عميقة داخل ذواتنا أو بعيدا عنها فى الخارج ، وأى اعداد نقوم به ليس سوى جزء من الاعداد الشامل . يجب أن يكون الجسد متأهبا وحساسا ، لكن هذا ليس كل شيء . ويجب أن يكون الصوت منطلقا وحرا ، ويجب أن تكون الانفعالات صريحة وحرة ، ويجب أن يكون الذكاء سريعا لماحا . كل هذا يجب إعداده . وثمة ذبذبات خشنة يمكن أن تصدر بسهولة فائقة ، وأخرى ناعمة لاتصدر الا بصعوبة بالغة . وفى كل حالة فان الحياة التى نبحث عنها عادة انما تعنى تحطيم سلاسل من العادات ، والعادة المتمثلة فى الكلام قد تكون عادة كونتها لغة كاملة ، ان خليطا من الناس لديهم كم هائل من العادات ، ليست لديهم حتى ، لغة مشتركة ، عليهم أن يجتمعوا وان يعملوا معا .

من هنا نبدأ . .

تكوينات الصوت :

. . . .

كان موضوع عمل السنة الأولى فى المركز الدولى لابحاث المسرح هو دراسة تكوينات الأصوات . وكان هدفنا أن نكتشف ــ على نحو اكثر اكتمالا ــ مايكوّن التعبير الحى . ومن أجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسى للتواصل فى المسرح أى أن نطرح مبادىء التواصل عن طريق

الكلمات المشتركة والاشارات المشتركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة . كنا نعترف بصحة هذه النظم اللغوية العاملة ، لكننا رغم ذلك أبعدنا أنفسنا عنها عامدين . تماما كما يحدث فى مجالات أخرى ، حين تستخدم المرشحات لاستبعاد أشعة معينة ، كى تبدو أشعة اخرى اكثر وضوحا . وفى حالتنا ، كان علينا أن نستبعد لونا معينا من الفهم العقلى عند الممثل والجمهور معا ، حتى يمكن للون آخر من الفهم أن يحل محله .

على سبيل المثال ــ قدمت للممثلين مقطوعة باليونانية القديمة ، لم تكن تنقسم إلى سطور ، ولا حتى إلى كلمات منفصلة ، بل مجرد سلسلة طويلة من الحروف كما فى المخطوطات القديمة ، أى أن الممثل كان يواجه بسلسلة متصلة من الحروف غير المتشكلة فى كلمات لها معنى .

وكان يطلب اليه أن يتناولها عالم الاثار الذى عثر بشىء لايعرفه وسط الرمال . الاثرى يستخدم علما ، والممثل يستخدم علماً آخر ، لكن كلا منهما يستخدم علمه لاستكشاف المعنى وحل الشفرة . والاداة العلمية الحقيقية لدى الممثل هى قدرة انفعالية تم تطويرها على نحو بالغ ، يستطيع عن طريقها أن يتفهم بعض الحقائق وأن يميز الصحيح من الزائف . هذه القدرة هى التى استخدمها الممثل وهو يتذوق الحروف اليونانية بلسانه ، ويقطعها بحساسيته ، وتدريجيا ، بدأت الايقاعات الكامنة فى هذا الدفق من الحروف تظهر ، وتدريجيا ، بدأت الروابط الانفعالية الخفية تبرز وتشكل العبارات ، حتى أصبح الممثل قادرا على النطق بها بقوة متزايدة واقتناع متزايد . وأخيرا وجد كل ممثل سبيله لأن يؤدى الكلمات بمعان اكثر عمقا وثراء من المعانى التى كان يمكن أن يعرفها لتلك الكلمات . إنه معنى اكثر عمقا بالنسبة له ، ولأى مستمع . ولكن .. من صاحب هذا المعنى ؟ هل

هو الممثل ؟ ليس تماما ، لأن الارتجال الواضح لايمكن أن يبلغ هذه النقطة . هل هو المؤلف ؟ ليس تماما لان المعنى كان يتغير فى كل مرة يتم النطق به ، على الرغم من أن خواص النص هى التى كانت تشحن الممثلين . ان الحقيقة المسرحية هى حقيقة مشتركة مكونة من كل العناصر الموجودة فى لحظة بعينها ، اذا حدث لون معين من الاشتعال .

حين جاء تيدهيوجز اول مرة إلى باريس ، للمشاركة فى دورة من دورات عملنا ارتجلنا امامه مقاطع عشوائية ثم مقطوعة لايسخيلوس ، ومن ثم بدأ تجاربه على الفور ، محاولا خلق جذور للغة أولا ، ثم ماوصفه بأنه " كتل ضخمة من الصوت " .

من هنا ، حتى عرض " أورجاست " كانت الرحلة طويلة ومعقدة . ومن اجل القيام بتلك المهمة التى لاتصدق وهى خلق لغة صوتية ، كان تيدهيوجز يفعل — على نحو عارض — مايفعله الشعراء دائما . فكل شاعر يعمل خلال مستويات شبه شعورية متعددة ، لنسمها من (أ) إلى (ى) . عند المستوى (ى) فان الطاقات تغلى وتفور بداخله ، لكنها لاتزال خارج مدى الادراك تماما . وعند المستوى (أ) يكون قد تم افتتاحها وتقييدها فى سلسلة من الكلمات على الورق . وفيما بين هذين المستويين — على المستويات من (ب) إلى (و) — فان الشاعر ، نصف مستمع ، نصف صانع لمقاطع داخلة خارجة فى دوامات حركة داخلية . وأحيانا يدرك الكلمات التى لم تتكون بعد ، والمدركات التى لم تتكون بعد ، كأشكال متحركة ، وأحيانا كهمهمات أو أنماط للصوت على حافة الكلمات ، وأحيانا كقيم موسيقية ، فى سبيلها لان تكتسب الدقة والتميز . والحقيقة ان هذه المدركات ليست غريبة عنه ، فهو يحياها طول الوقت . إن اصالة وعظمة وجرأة

تيدهيوجز تتمثل كلها فى انه يعمل فى منطقة مكشوفة ، تحققت فيها السيطرة والحرية على نحو لابد أن يؤدى إلى استحالة التفرقة — فى عرض " أورجاست " التالى — بين الحس والصوت .

والموقف هنا شبيه بموقف الرسام التجريدى ففى البداية اطلق الرسم التجريدى طاقة أولئك الغاضبين المحتجين فى العالم ، الذين كانوا مقتنعين بأن صبيا صغيرا أو ذيل حمار يمكنهما ان يرسما على نحو افضل . أما اليوم فاننا نجد الفرق الهائل بين أعمال " دى ستيل " مثلا وبين ذيل الحمار لايمكن أن يخطئه أحد . وقد أوضح لنا عملنا الفرق بين الحروف العشوائية ، حروف تيدهيوجز ، وحروف ايسخيلوس . فمبادىء التاليف والكتابة الابداعية لم تتغير ، ما تغير هو مستوي التعبير ودرجة التركيز . والقصيدة المكتوبة فى كلمات مألوفة على المستوى (أ) قد تضغط سنوات من الخبرة فى سطور عشرة ، والكتابة بين المستويين (ب) و (و) اكثر تكثيفا لان مبدأ الضغط يمضى لأقصى حدوده . ويبلور تيدهيوجز أعمق خبراته فى القرار الذى يؤدى به لأن يعتبر أن المقطع الصوتى الاصلى هو الذى يتكون من الحروف ج ، ر ، أ ، وليس المكون من الحروف م ، ن ، و ، مثلا . لكن غوص الكاتب فى أعماق الخبرة الشخصية ليس فضيلة بالضرورة ، لأن خبرة أى فرد — فى نهاية الأمر — خبرة ناقصة بشكل يدعو إلى الأسى .

ان العالم الخاص يمكن أن يتبدى فى الشعر الجميل ، لكن الدراما بحاجة لشيء مختلف كل الاختلاف ، فالمسرح يسعى لأن يعكس العالم الواقعى ، والمسرح الذى يمكن أن يكون له اى اثر يجب أن يعكس ماهو أكثر من عالم انسان واحد ، مهما كان سحر الهواجس الكامنة فى هذا العالم ، وعلى المؤلف أن يكون صادقا مع نفسه وان يعرف — رغم ذلك — ان عليه

أن يخلق مادة تعكس ما هو أكثر من ذاته ، فى وجه هذا التناقض لايكاد يدهشنا تفرد الانسان الذى يبلغ هذا المستوى فحتى اليوم لم ينجح احد فى أن يثبت شكسبير عند وجهة نظره هو ، ذلك أن الطابع ذا النهايات المفتوحة لكتاباته انما هو مقياس عبقريته .

وكان تيدهيوجز يعى هذه المعضلة وعيا عميقا فقدم فى ''أورجاست '' المقاطع المؤداة من اليونانية القديمة ، ومن كتاب الزرادشتيين المقدس (افستا Avesta) مايتمشى معها ، ويصارعها ، كمادة موضوعية اخرى ، بهدف توسيع مدى الاورجاست أو اللغة التى تمضى وراء الحدود الشخصية الخاصة

وحين واجهنا '' افستا '' للمرة الأولى — عن طريق دارس فارسى مرموق هو ماهين توجادود الذى كان قد اجرى ابحاثا هامة حول طبيعة الصوت فيه — أيقنا باننا قد ازددنا قربا من منبع دراستنا ، لقد ظهر هذا الكتاب للوجود قبل حوالى الالفى سنة ، وتفرد بانه لغة طقسية احتفالية ، كان لغة تؤدى على نحو معين فى طقوس لها معان مقدسة ، وحروف الافستا تحمل بداخلها مؤشرات خفية لكيفية اخراج الاصوات الخاصة فيها ، وحين يتم اتباع تلك المؤشرات يبدأ المعنى العميق فى الظهور . وفى '' الأفستا '' '' ليست هناك مسافة قائمة على الاطلاق بين الصوت والمضمون ، وحين يستمع المرء إلى '' الأفستا '' لايكون بحاجة أبدا لان يعرف ، ماذا تعنى ، والحقيقة أن الترجمة تنقل المرء — على الفور — إلى عالم الكليشهات الدينية التى تفتقد اللون والمذاق ، اما حين تكون منطوقة فهى تصبح حافلة بالمعنى الذى يرتبط مباشرة بخصائص فعل الكلام ذاته .

وأثبت '' الأفستا '' أن ما نبحث عنه يمكن أن يكون موجودا ، ولكن يجب الاقتراب منه بعناية بالغة ، وهو شىء لايمكن أن ينسخ أو يعاد .

ابتكارة ولكنه يمكن ان يستكشف فقط ، ولقد القى هذا الاستكشاف الضوء على الاسئلة التى عشناها لمدة سنة . وقد اثبتناها فى البرنامج المطبوع لعرض " الاورجاست " ، ولا أجد الآن افضل من أن أعيدها هنا :

ما العلاقة بين المسرح اللفظى وغير اللفظى ؟ ماذا يحدث حين تتحول الاشارة والصوت الى كلمة ؟ ما المكان الدقيق الذى تشغله الكلمة فى التعبير المسرحى ؟ أهى ذبذبة ؟ تصور ؟ موسيقى ؟ هل ثمة آثار مطمورة فى تكوينات الصوت ، تختلف عن لغات قديمة بعينها ؟ . .

الحياة على نحو أكثر تركيزا :

. . . .

لمئات السنين ، ظلت القوة الدافعة للمسرح الكلاسيكى والتجارى على السواء هى احداث أثر فى الجمهور . وجاء رد فعل المسرح التجريبى اليوم كى يمضى إلى أقصى النقيض . ومن أجل أن تظل الآلة المسرحية دائرة بكفاءة ، فان العلاقة بالجمهور هى السيور التى تربط اجزاء الآلة معا . وليست المسألة فقط هى الحصول على ضحكات الجمهور أو تصفيقة ، وما أسهل أن ينزلق ممثلون ومخرجون الى النظر للجمهور باعتباره عددا ، باعتباره حيوانا خطرا متقلب المزاج ، حتى الفنانون الجادون يتخذون ازاء الجمهور احد موقفين : أما أن يعملوا على " كسبه " و " استمالته " و " السيطرة عليه " و " جلده بالسياط " و " ارغامه على الصمت " و " امتلاكه " ، وإما تجاهله " فلنعمل لانفسنا كأنه ليس موجودا هناك .. " .

والسبيل إلى تعلم علاقة مختلفة هو القيام بسلاسل طويلة من الارتجالات ، بعيدا عما إعتاده جمهور المسرح ، فى خضم الحياة ، دون

شيء معد من قبل على الإطلاق ، مثل حوار حقيقى يمكن أن يبدأ من أى نقطة ، ويمضى فى أى إتجاه .

بهذا المعنى ، يأتى الممثلون إلى الجمهور وهم مستعدون لتقديم حوار ، لا لتقديم عرض ، ومن الناحية التقنية ، فان اخراج الحوار المسرحى يعنى خلق موضوعات ومواقف لهذا الجمهور الخاص ، تتيح له أن يؤثر فى تطور الرواية خلال العرض .

يبدأ الممثل بأن يتحسس الجمهور بأبسط الطرق ، كأن يلعب بموضوع ما ، أو يتكلم ، أو يقدم شذرات من العلاقات الانسانية ، عن طريق الموسيقى والرقص والغناء ، وهو فى خلال ذلك يسبر استجابات الجمهور ، تماما كما فى الحادثة حين تستشعر — على الفور — ما الذى يعنى الشخص الآخر ويهمه . وحين يجد الممثل الأرض المشتركة ويبدأ فى تنميتها يجب أن يضع فى اعتباره كل الاشارات الصغيرة التى تومىء إلى استجابات جمهوره . وسرعان مايحس الجمهور بهذا ، ويفهم أنه شريك فى تنمية الفعل ، وسيحس بالدهشة والسعادة لاكتشاف أنه يلعب دورا فى الحدث .

وقد اكتشفنا خلال تجاربنا فى افريقيا وامريكا وفرنسا ، ونحن نمثل فى القرى النائية ، وفى المناطق الحضرية الخشنة ، أمام الاقليات العرقية ، والمسنين ، والأطفال ، والجانحين ، وقاصرى العقل ، والصم ، والعميان ، انه ليس هناك عرضان متطابقان على الاطلاق .

وقد تعلمنا ان الارتجال تكنيك صعب على نحو استثنائى ، ودقيق ، ومختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة ، بالغة العمومية عن " الحادثة " أو "الواقعة " التلقائية . الارتجال يقتضى مهارة فائقة من جانب الممثلين فى كل نواحى المسرح ، ويتطلب تدريبا خاصا ، كذلك قدرة هائلة على

العطاء ، وحسا بالفكاهة . والارتجال الأصيل الذى يتصاعد الى التقاء حقيقى لايحدث الا حين يحس المشاهدون بانهم موضع حب الممثلين واحترامهم . ولهذا السبب تعلمنا أن المسرح الارتجالى يجب أن يذهب إلى الناس حيث يعيشون ، وتعلمنا كذلك أن جماعات الناس التى تعيش بدرجة من درجات العزلة ، مثل المهاجرين فى فرنسا ، تندهش وتتأثر حين يأتى الممثلون إليهم ببساطة ، ويلعبون فى الاماكن التى يألفونها ، وهنا لابد من أعظم قدر من الذوق والحساسية لتجنب اعطاء الانطباع للجمهور بأن خصوصياتهم قد اقتحمت ، واذا لم يكن ثمة إحساس بفعل تقديم الصدقة ، بل فقط الاحساس بان جماعة من الناس تريد ان تتواصل مع جماعة أخرى ، حينذاك يصبح المسرح هو الحياة على نحو اكثر تكثيفا ــ وبدون المسرح ، فلن تمضى لقاءات الغرباء الكثيرة إلى هذا المدى البعيد خلال فترة قصيرة ، لأن الطاقات الزائدة التى يحررها الغناء والرقص ، واخراج الصراعات التى تحررها ، الاثارة والضحك ، هى من القوة بحيث يمكنها أن تؤدى ــ خلال ساعة واحدة ــ إلى اشياء مدهشة .

يزداد هذا الأثر ، بوجه خاص ، اذا كانت جماعة الممثلين تضم أفرادا ذوى خلفيات متباينة . وفى فرقة دولية ، فان الفهم العميق يمكن لمسة بين أناس يبدو أنهم لايشتركون فى شىء .

فى هذا الوقت ، حين تكون كل جوانب الثقافة مواجهة بالتحدى ، فان تلك الأحداث ــ حتى وان كانت على مستوى محدود ــ تعيد الينا الاحساس بان المسرح يمكن أن يكون مفيدا بل وضروريا أيضا .



أفريقيا بيتر بروك :

مقابلة أجراها ميشيل جيبسون :

. . .

فى أول ديسمبر ١٩٧٢ ، اقلعت جماعة من ثلاثين شخصا ، ممثلين ، وفنيين ومساعدين ، من باريس إلى افريقيا مع المخرج بيتر بروك ، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبى ، تحت اشراف المركز الدولى لابحاث المسرح فى باريس وسافرت مع الجماعة بعثة سينمائية ومصور فوتوغرافى ومارى ايلين مارك وجون هيلبرن وصحفى وكاتب انجليزى .

جيبسون حدثنى عن الوضع الجغرافى للرحلة ، بعدها نناقش العلاقة بينك وبين الناس الذين التقيت بهم . .

بروك : انطلقنا من الجزائر ، مباشرة عبر الصحراء إلى شمال النيجر وفى أغاديس قضينا اسبوعا ، ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر ، أى زينور وعبر الحدود الى كانو فى نيجيريا ثم هبوطا كذلك إلى وسط نيجيريا ، إلى جوس ، التى تقع فى سهل بنين بوسط نيجيريا . ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى ايف ، حيث الجامعة ، غير بعيد من لاجوس ، وإلى كوتنوى فى داهومى بنين حاليا حيث التقطت أغيننا البحر ، وحيث اندفعت الجماعة كلها من سيارات اللاندروفر مباشرة إلى البحر ، وهم بكامل ثيابهم وقد انتابتهم الهستيريا لرؤية الماء بعد كل هذا الزمن .. ومن كوتنوى صعدنا عبر داهومى إلى النيجر مرة أخرى ، إلى عاصمتها نيامى ثم شمالا حيث قطعنا

جزءا من مالى وجاو ، ثم عبر الصحراء ـــ متخذين طريقا آخر ـــ إلى الجزائر .

قدمنا عروضا فى الجزائر ، فى الذهاب والإياب معا ، كان العرض الأول لنا فى الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر اثارة فى الرحلة كلها . كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء ، ثم وجدنا انفسنا فى تلك المدينة الصغيرة التى تدعى " انصاله " ، لم يكن أحد مستعدا لاستقبالنا ، ولكننا جئنا ، كنا فى الصباح ، وكان ثمة سوق صغيرة ، فجأة قلت : " لنلعب للمرة الأولى هنا .. " واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان . خرجنا . وفرشنا بساطنا ، وجلسنا . وما أسرع ماتجمع الجمهور حولنا . وكان ثمة شىء مؤثر على نحو لايصدق . لأننا كنا نواجه المجهول الكامل ، فلم نكن نعرف أى شىء يؤدى إلى التواصل ، وأى شىء لايؤدى اليه . كل ما اكتشفناه فيما بعد هو أن شيئا مثل هذا لم يسبق حدوثه فى السوق من قبل ، لم يحدث أبدا أن جاء ممثل جوال ، أو أدى ارتجالية صغيرة ، لم يكن ثمة سابقة لهذا ، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل ، واستجابة شاملة ، وتفهم يبعث البهجة . شىء حدث ـــ ربما فى ثانية واحدة ـــ أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون .

لعبنا قليلا ، شذرات من ارتجاليات ، الأولى كانت تؤدى مع زوج من الأحذية أحدهم يخلع زوجا من أحذية السيقان الضخمة الثقيلة المليئة بالغبار بعد أن قطع بهما الصحراء ،

ويضعهما فى وسط البساط . وكانت هذه لحظة حافلة بالاثارة ، والكل يحدق نحو هذين الموضوعين اللذين أصبحا مثقلين بكل أنواع المعانى . بعدها بدأ الآخرون يدخلون واحدا بعد الآخر ، يقدم كل مختلف الارتجالات مع هذين الموضوعين وثمة التزام واقعى مشترك : أولا بأن هذا البساط فارغ تماما ، لاشيء عليه ، ثم بأن هناك موضوعا عيانيا ملموسا . ولم يكن هذا المظهر قائما على أى شيء تم التفكير فيه أو الإعداد له من قبل ، لكنه بالفعل ابن اللحظة . لقد رأى الجميع ، الممثلون والجمهور ، هذا الحذاء كما لو كانوا يرونه لأول مرة . وعن طريق هذا الحذاء قامت علاقة بالجمهور بحيث أن ما سيتطور سيكون بلغة مشتركة بينهم . كنا نلعب بشيء كان حقيقيا بالنسبة للجميع ، ومن ثم جاءت النتائج عن هذا اللعب ، واستخدامنا لها ، فى لغة مفهومة .

جيبسون : هذه الارتجاليات ، هل يمكن أن توصف ؟

بروك : انت لاتستطيع أبدا أن تقتنص حقيقة مثل هذه الأشياء عن طريق وصفها ، كانوا يلعبون على التحولات المختلفة التى يحدثها لبس الحذاء عند اناس مختلفين يلبسون بطرق مختلفة . وهذا شيء يمكن لكل واحد أن يحس به على الفور وأن يتعرفه .

جيبسون : وهل حدث لقاء بينكم وبين الناس فيما بعد ؟

بروك : نعم ، تحدثنا . الحقيقة كان بينهم معلم مدرسة أخذنا إلى بيته الصغير حيث جلسنا على الأرض وقدم الينا الشاى بالنعناع ،

وفى كل مكان آخر كنا نجد الخبرة نفسها التى تعنى أن الناس كانوا مهتمين ومسرورين لكن هذا فى ذاته (أعنى أنها كانت خبرة سارة جدا ودافئة جدا) لايعنى شيئا كثيرا ، لأنهم ــ على نحو أو آخر ــ لايستطيعون أن يكونوا شيئا آخر . انه حدث غريب جداً ، ولايجب أن يستدرجنا ، لأنه يصبح هناك خطأً جوهرى إذا لم يهتم الناس بحدث لم يسبق لهم رؤيته من قبل . لكنها تعلم الممثلين الشىء الكثير . فبوسع الممثل أن يرى أن فيه دائما قدرا من الاثارة . بعض السبب فى شروط المجتمع الغربى ، وبعضه فى توقعات الجمهور الغربى . ثمة شىء يجب أن يحدث وثمة نتيجة يجب الوصول إليها . وهذا دائمايؤدى لاشياء لم يتم الإعداد الكافى لها .

أما حين يكون أمامك جمهور هو معك وهو هناك ، لكن الاحساس بالعجلة غائب عنه (إذا لم تكن فى سبيل الوصول الى شىء فسأنصرف . من الاحسن لك أن تصل لنتيجة جيدة وأن تصل اليها بسرعة ، لأننى أتوقع منك ذلك) وسواء جاء هذا من ذاتك أو من سواك ، فانك ستبلغ مستوى مختلفا كل الاختلاف من الاسترخاء والتحرر من التوتر ، عنده قد تبدو لك الأشياء مختلفة كل الاختلاف ، على نحو عضوى أكثر وأكثر .

جيبسون : قل لنا شيئا عن المراحل المختلفة فى الرحلة

بروك : كانت الفترة الأولى بالنسبة لنا ، بعد أن بدأنا اللعب ، كمن يتعلم العزف على آلة جديدة . لم نعرف أية خبرة سابقة تهدينا . فى هذه الفترة الأولى كان علينا أن نكتشف الشروط

الحقيقية التى يتم فيها وجود الجمهور . ما أفضل أوقات اليوم لذلك ؟ ماذا ستفعل إذا لم تجد سوى جمهور قليل جدا ؟ وماذا يحدث اذا وجدت جمهورا كبيرا جدا ، وكم من الوقت ستستمر فى هذه الحالة ؟ هل يجب الاستمرار ؟ هل يجب التوقف ؟ هل يجب الانتظار ؟

وكان اكتشاف قدر الحرية التى أنت فيها ، وكان التعليم الحقيقى (وحتى التعليم على المستوى التقنى) هو أن تستطيع الاستمرار على علاقة بالجمهور تحت الشمس وسط السوق . والفرق بين العرض فى هذا الوقت ، والعرض فى الليل (كان لدينا مصابيح ومولد صغير) ، وأن تكتشف الفروق بين النظرية والواقع حين تستخدم الكهرباء فى قرية لم يسبق أن شهدت الكهرباء . هل يؤدى هذا إلى احداث التباعد أو الاغراب بينك وبين الناس ؟ لانه فجأة تأتى لحظة لاتعدون فيها جماعة من الناس مثلهم ، ممثلين جوالين يأتون ويؤدون شيئا ، لكنك تصبح كل الحضارة الغربية التكنوقراطية . ما أعنيه هو . . هل هذا صحيح أم لا ؟

والحقيقة انه لم يكن صحيحا قدر ماتصورنا . كنا فى البداية متخوفين حول استخدام تلك الأضواء ، باعتبار انها ستدمر شيئا ثمينا ، ثم رأينا هذا شيء عاطفى جدا وغير صحيح ، دخلنا واحدة من القرى ، أعددنا مصابيحنا ، ثم بدأنا العمل فى ضوء النهار ، وعند نقطة معينة دخلنا فى الشفق . وحين أصبح الظلام لايسمح برؤية شيء أضأنا الانوار ، كانت لحظة غير عادية ، بعدها رجع الاهتمام بما كان

يحدث ، إنما بتركيز أعظم نظرا للتأثير المشترك للضوء . انني لم استطع أن أجد أى اختلاف فيما بعد بين المرات التي عرضنا فيها فى ضوء النهار ، وتلك التى عرضنا فيها ليلا فى ضوء مصباحين . لم أجد أى شيءتغير فى علاقة القرويين بنا ، اللهم الا إلى الأحسن . لأن العروض فى الليل تكتسب قدرا اضافيا من التركيز على الشيء المضيء وسط الظلام السائد . ولم يكن هناك شيء له تأثير طيب على الممثلين قدر سكون الجمهور الأفريقى فمن الطبيعى عند معظم الافريقيين الا يفصحوا ، والافريقيون يختلفون عن أهل البحر المتوسط فى هذا المسلك ، انهم ينطوون ــ بالطبع ــ على طاقة هائلة ، لكنهم ينطوون كذلك على قدر هائل من السكون ، هذا الانتباه المركز والهادىء كان شيئا ثمينا عند الممثلين أثناء الأداء .

وقد وجدنا أن هناك قوانين تتعلق بعدد الجمهور ، فحين يكون العدد كبيرا جدا يصبح الجمهور ذاته مستثارا بشكل دائم ، وكان الناس يندفعون من نهاية الحشد لانهم يحاولون أن يحصلوا على رؤية أفضل ، وهذا شيء لم نستطع السيطرة عليه أبدا ، ولم نجد وسيلة يمكنها السيطرة على جمهور كبير مستثار ، وتزداد الصعوبة بوجه خاص حين يكون العرض دون كلمات . ثم وجدنا اننا قد أعددنا كل القطع والأدوات الصغيرة ، لا لكى تستعمل بالضرورة ، ولكن حتى لاتأتى دون أى استعداد على الاطلاق ، ثم وجدنا بعدها مباشرة اننا كلما أمعنا فى قبول المخاطرة كاملة فذهبنا إلى القرى متأهبين

لكل شيء ، ولكن ليست لدينا أدنى فكرة عما سنفعل ، بمعنى اننا كلما كنا أكثر تحررا من أى لون من الوان التكوين أو الفكرة جاءت النتائج أفضل . إلى هذا الحد كانت الشروط غير متوقعة على الاطلاق .

يقوم أحدهم بأن يبدأ ، ثم يتطور كل شيء من حقيقة ان شخصا قد نهض وخطا بضع خطوات ، أو أن آخر قد بدأ يغنى . وإنه لشيء مخيف فى الحقيقة أن تبدأ هذه المغامرة .

لكنك كلما أمعنت فى هذه المغامرة جاءت النتائج أفضل . ثمة شيء كان يخلق ذاته دائما ، ويتأثر — لحظة بلحظة — بحضور الناس وبالمكان ، وبالوقت من اليوم ، وبالضوء . وكان هذا كله يتبدى فى أفضل العروض . والموضوعات التى سبق لنا أن اشتغلنا عليها تبدو حين تعاد فى مكان مختلف ونظام مختلف وطريقة مختلفة كانت هذه أفضل عروضنا .

وحين كان يحدث اننا نجد ان شيئا قد صلح فى عرض سابق ، فاننا نسعى لاعادته (ربما بسبب مجرد الكسل أو الارهاق أو لأننا لم نفكر) ، وهنا تأتى النتائج أقل مما كانت عليه ، وما أسهل أن يصل الممثل إلى نقطة يحس عندها بأن ثمة حاجزا قد قام بينه وبين الجمهور ، لأنه أصبح داخل شكل محدد . وهذا الشكل يعنى شيئا بالنسبة له . لا أظن هذا مدهشا لأحد ، لكن الأمر يختلف حين تكون خبرتك به مباشرة طازجة أعنى أن يجد ممثل المسرح نفسه فى لحظة وهو يُرسل على موجه يختلف طولها عن موجة

الجمهور دون أن يلحظ ذلك أحد ، لأنك لم تخلق ــ بالفعل ــ علاقة كاملة به ، بادئا من نقطة الصفر .

ووجدنا أن العرض يكون فى أفضل الحالات اذا بدأت من نقطة الصفر ، والمتفرجون يحيطون بك فى دائرة ، اما اذا كانت البداية أى شيء يحمل فى داخله افتراضا ما ، تكون قد تنكبت الطريق . عليك أن تخلق هذا الافتراض الأول . واحد الامثلة اللعب بذلك الحذاء . فبعد ان فعلناه للمرة الأولى قمنا بتطويره الى ''عرض مع الحذاء'' وسرعان مالاحظنا اننا اصبحنا نحذف المرحلة الأولى . وان النتيجة الطيبة التى بلغناها فى العرض الاول انما تحققت لأن كل ماكان موجودا هو جماعة من الناس ، قاعدين على الأرض ، يعزفون ويغنون قليلا ، ثم جاءت الخطوة الدرامية الأولى متمثلة فى ذلك الحذاء . لم يكن مفروضا ان يكون لديك مفهوم للمسرح ، ولم يكن هناك شيء يجب إعداده ، ولم يكن عليك أن تعرف ما التمثيل أو أن هناك شكلا فنيا اسمه المسرح ، لأن هذه هى الخطوة الأولى : زوج من الاحذية . كل انسان كان ينظر اليه لأن حوله علامة استفهام ، وكان ضروريا ان يحدث شيء والجميع يتطلعون نحو نقطة بعينها ، ومادام أحد قد قام بفعل ما ، اصبح الفعل التالى منتظرا .

واكتشفنا كم من الامور ينظر اليها المرء باعتبارها مفروغا منها أو مسلما بصحتها . فى مكان أو اثنين وصلنا إلى نقطة بدت لنا مشوقة جدا ، حيث رأينا انه حتى الايهام بالتصديق ، بمعنى الحكاية ، لايمكن أن يكون أمرا مفروغا منه . أعنى بهذا ان الممثل يعتبر انه حين يخطو داخل الدائرة ، ويأتى شخص آخر يعوقه فيسقط على الأرض ، ان هذا أمر مفروغ منه ، وانه سيضىء دون تساؤل من حيث هو الخطوة الأولى فى الحكاية . أو أن الممثل الشاب حين يسير معتدلا ، ثم ينحنى ليسير كما يسير رجل عجوز فانه يعتبر

هذه الخطوة الأولى فى حكاية تصديق الوهم عن رجل عجوز . لأننا مادمنا نعرض فى بعض الأماكن التى لم تعرف المسرح من قبل على الاطلاق ، فان هذا يعنى انه حتى هذه الأمور لايمكن أن يكون مفروغا منها ، لأن هذا الشاب الذى يسير معتدل القوام ، ثم ينحنى فجأة قد يكون المرض داهمه فى تلك اللحظة ذاتها أو أنه ربما يقوم بحركة غريبة فى ذاتها .

وثمة نقطة هامة أخرى هى انك تفاجأ بأن العادات العقلية التى تجعل تقبل تطور الحكاية فى خط مستقيم لم تتكون هنا بعد ، والحقيقة أن الاحداث يتم تلقيها على انها انطباعات غير مترابطة . ومن ثم فهى تؤخذ — فجأة — كأنها ماهى عليه . فى هذه اللحظة تتغير القيم ، وفى هذه اللحظة قد يرى المرء أن القيمة الوحيدة الحية لديهم انما تستند على النتيجة النهائية التى سيؤدى اليها هذا كله . لكنهم ليسوا معنيين — بنفس القدر — بما يحدث لحظة بعد لحظة . فى هذه اللحظة يحس الممثل بأن الحكاية ليست بالشيء الذى يستند اليه ، لان هذا الرجل العجوز الذى يمشى منحنيا ، اذا لم يؤد الى شيء مكتمل فى ذاته ، فلا شك فى ان اهتمام المحيطين به لن يتصاعد ، واذا هو لم يخلق ذلك الشيء — هناك وآنذاك — بمعنى الفرق الفعلى بين شيء حقيقى وآخر قابل للتصديق ، فلن نستطيع أبدا نقل لغة مايحدث نقلا كاملا .

وكان من أكثر الأمور امتاعا أن تلاحظ — وقد بدأت من نقطة الصفر — متى يتحول الفعل الى حكاية ، والطريقة التى يتم بها هذا التحول ، ومتى يعتبر الفعل المتعلق بالموضوع تطورا ، ومتى لايعتبر كذلك ، وهناك ملايين الأشياء التى يعتبرها المرء مفروغا منها دون أن يعى ، وتلك كلها تحولت إلى أسئلة انتصبت أمامنا بطريقة حية أثناء تجربتنا تلك .

لهذا ، فقد كان من أقوى انطباعاتى الانطباع بأن هذه التجربة ربما تكون أكثر الأشياء ضرورة فى التدريب على المسرح . واذا كان هناك أحد على وشك الدخول إلى مدرسة للدراما كى يتعلم شيئا عن المسرح — ممثلا أو مخرجا أو مصمما أو كاتبا — وبعث به أولا كى يؤدى فى ظل هذه الشروط ، فلا شك أنه سيواجه كل الأسئلة التى تتعلق بعمله فى المستقبل قائمة أمامه على نحو مباشر . وليست هناك عملية تعليمية يمكن أن تحدث فى حجرات الدراسة ، عن النظرية أو الممارسة يمكنها أن تثير الأسئلة الجذرية على النحو الواضح الذى تثيره تلك الشروط ، أنت تتعرف — لحظة بعد الأخرى — على ضرورة حدوث شىء أو عدم حدوثه .

جيبسون : كنتم جماعة متباينة ، تضم أفرادا من بلاد مختلفة من العالم ، لديكم أدوات ومركبات ، كيف كان أثر هذه الحقيقة على الطريقة التى استقبلتم بها ؟

بروك : الأمور فى أفريقيا أبسط مما تبدو عليه من بعيد ، ومعظم الأشياء ، التى كان الناس يتناقشون حولها ويتخوفون منها قبل أن نذهب تلاشت تماما فى وهج حقيقة الخصائص الانسانية غير العادية لدى الأفارقة . وعلى سبيل المثال كان على قبل أن نرحل أن أشرح مرات عديدة — وعن طريق مواجهة قائمة طويلة من الأسئلة — لماذا ترغب هذه الفرقة فى الذهاب والعمل هناك . ثم كان علينا بعد ذلك أن ندخل قرية لم يسبق أن دخلها شىء مثل هذا من قبل ، ونرى رئيس القرية ، وعن طريق مفسر أو مترجم — ربما كان صبيا من أبناء القرية — أشرح له — فى كلمات قليلة — أن جماعة من الناس من بلاد كثيرة فى العالم ، جاءوا ليكتشفوا ما إذا كان ممكنا قيام علاقة

انسانية عن طريق شكل خاص نسميه المسرح ، دون وجود لغة مشتركة : فى كل مكان كان يتم فهم هذا الأمر دون حاجة لمزيد من التفسير . وقد بدا هذا شيئا غير منتظر لكنه طبيعى تماما . ومن ثم لم يكن دخولنا القرية بالحدث المعقد .

كان عملا يلقى الترحيب دائما ، ويتم تفهمه دائما فى الحدود التى هو عليها . وأظن الفرقة استطاعت التوصل إلى اللون الصحيح من البساطة فى تناولها تلك الأمور الانسانية .

وأنت لاتستطيع أن تذهب إلى أى مكان وتدعى أنك غير ما أنت عليه ، وقد بدأت هذه الفرقة بكل امتيازات حملة من هذا النوع ، ومن ثم فهى لاتستطيع أن تقدم نفسها باعتبارها جماعة جاءت سيرا على الأقدام ، وأنها تحيا تماما نفس الشروط الانسانية التى يعيشها أولئك الذين يمثلون أمامهم ، فقد كان واضحا كل الوضوح أن الأمر ليس على هذا النحو .

فى الوقت نفسه ، لم يكن هذا حاجزا ، فلم يحدد شرط الاتجاه الذى نشأ بين هؤلاء القادمين وأولئك المقيمين . كل شيء جاء فى اطار متوقع ، فأن ترى فرقة من الغربيين ، أو بالأحرى من غير الأفريقيين ، تصل إلى قرية أفريقية بعد أن قطع أفرادها الصحراء الكبرى سيرا على الأقدام فسيكون هذا شيئا استثنائيا وغريبا ، ولكن أن يصل الغرباء ، بما هو مقبول كجزء من حياتهم الطبيعية ، أى بالسيارات والأدوات الكهربائية وما إلى ذلك فان هذا هو المتوقع .

الشيء الذى كنا متخوفين ازاءه بوجه خاص هو آلات

التصوير . (لقد تخليت منذ زمن طويل عن حكاية حمل الكاميرا ، لأنني أكره الاحساس بأنني أدخل إلى مكان غريب كي أختطف شيئا من الناس فيه بتلك الآلة التي لاتكف عن الهتك والاقتحام) ، وقد بذلت منتهى العناية حتى لاتبدو الكاميرات الثابتة وآلات التصوير السينمائية — وأجهزة تسجيل الصوت على ذلك النحو الفظ والآلي المألوف لدى السياح الغربيين .

وتدريجا ، وجدنا الكاميرا آلة أقل عدوانية مما يمكن أن تحسبها إذا كان المرء واعيا بها على هذا النحو ، والحقيقة أننا فيما بعد حين بدأنا تصوير أفلام عن الأشياء التي كنا نقوم بها ، وجدنا أنه قد تم قبول الكاميرا على نحو عادي باعتبارها جزءا من الثياب الغريبة . مثل الشورت ومناديل الجيب والأقلام ذات السنون الرفيعة . ان الشيء الذي يجعل الكاميرا آلة عدوانية هو الطريقة التي تستخدم بها .

وقد أتينا ، إذن بطعامنا معنا . لغيبة المعلومات الدقيقة عن مواد الطعام المتاحة ، ولأننا أردنا أن نبقى أحرارا في الذهاب إلى حيث نشاء . في ذلك الوقت كان هناك جفاف رهيب ومشاكل حول الطعام في كثير من الأماكن التي زرناها . وهكذا حملنا معنا كميات هائلة من المعلبات والأغذية الجافة . لقد كنا جماعة من ثلاثين فردا ، أي أنها جماعة أكبر من أن تهبط إلى قرية وتأمل أن تجد طعاما فيها ، حتى مقابل نقود .

لكن الحقيقة أننا وجدنا أكثر بكثير مما يحتاجه من يحيا

حياة بسيطة ، وفى رحلة أخرى قد نقرر أن نحيا بعيدا عن القرية ، فنقيم معسكرنا ونتناول طعامنا من الخضر المطهرة نستخرجها من العلب المحفوظة ، والجبن المطبوخ نستخرجه من الأكياس ، يصبح من البدهى أننا قد توافقنا مع طريقتنا فى الحياة ، كما توافقوا مع طريقتهم . وحين كان يأتى الناس من القرية إلى معسكرنا ، فقد كنا نقدم لهم شيئا من مأكولاتنا .

لم تؤد المظاهر الخارجية لشىء فالعلاقة كانت تقوم — أو لاتقوم — بشروط انسانية . وحين كان العرض يسير على مايرام ، فان ماكان يحدث هو شىء لايمكن حدوثه الا على هذا الشكل . فى كلمات أخرى : حين يدخل ثلاثون أجنبيا إلى القرية على هذا النحو ، يتسكعون حولها بتكاسل ، ويطيلون التطلع إلى أهلها ، فاما أن ينشأ موقف مزيف أولا يتطور موقف على الاطلاق . أما عن طريق العرض فانه يمكن — خلال ساعة واحدة — أن تكتسب العلاقة قدرا هائلا من الدفء والتصاعد والتطور ، لأن شيئا قد حدث . وكانوا يدفعون لنا . ذات مرة فى نيجيريا جاءوا بحقيبة صغيرة ملأى بالشلنات التى جمعوها ومرة جاءوا بفراريج ، ومرة بعنزة . لأننا كنا نقدم شيئا يشبه تقديم القربان فقد أدى هذا لقيام رباط وثيق .

ماذا فعل هذا كله ؟ يقينا أنك لاتستطيع أن تدخل قرية ، وتقدم عرضا لمدة ساعة ، ثم تمضى وقد غيرت حياة الناس ، لكن الواضح تماما أن الطريق قد أصبح مفتوحا لمئات الفرق ،

وبوسع مئات الجماعات إذا شاءت — وبنفقات قليلة أيضا — أن تمضى صعودا وهبوطا فى القارة ، تقدم عروضها ولاتلقى سوى الفهم والتقبل .

ثم يمكن حدوث شيء له فاعلية كبيرة ، مختلف كل الاختلاف عما يحدث على مستوى الثقافة الرسمية . ذلك أن معظم الثقافة الرسمية سخف . كل أنواع الدول قد أرسلت فرقا للاوبرا ، وارسلت انجلترا الفرق الشكسبيرية لكن إلى أين ؟ إلى المدن الكبيرة . وهكذا قدمت العروض أمام جمهور يتكون أساسا من المسؤولين الرسميين والهيئات الديبلوماسية الأوروبية . أما لماذا يذهبون إلى هناك فموضع شك كبير . وعلى أى حال فان علاقة مالاتقوم ، ذلك إن إقامة علاقة مختلفة عن تلك القائمة بين الغرباء والأفارقة فى كل بلاد القارة أمر له معنى إذا أقيمت على نطاق مختلف كل الاختلاف ، فلو أن عددا هائلا من الفرق جاءت من مختلف البلاد فى سنة واحدة فمن الممكن أن يصبح لها معنى مختلف .

لقد استكشفنا ، ومهدنا ممرا فى أرض وعرة ، وثبت لنا أن هذا صحيح . هناك مشاكل اقتصادية بطبيعة الحال ، لكنها ليست مطلقة لأن الناس تستطيع الوصول إلى أى مكان على ظهر الأرض بطريقة أو بأخرى ، مادامت راغبة فى ذلك . كل ما هم بحاجة اليه جماعة من الممثلين ، ولاشيء آخر (حملنا معنا بساطا كى نمثل عليه وحتى هذا يمكن الاستغناء عنه) ، عليك فقط أن تذهب إلى هناك وأن تبدأ ، وفى

اللحظة التى تتقبل فيها هذه الفكرة تتفتح أمامك الامكانية .
انه شيء بالغ الثراء فى كل الاتجاهات وعليك أن تأخذ وأن تعطى . انك لا تستعرض ولاتعلّم ولاتقلّد .

وعلى سبيل المثال ، فان الأفريقى قادر على استخدام جسده على نحو مدهش . ان قدرته على الحركة والايقاع أمر مشهور فى العالم كله . لكن هذه القدرة الهائلة يقيد استخدامها داخل كل ثقافة بعديد من القيود ، لأن كل ثقافة تستخدم فى رقصاتها وموسيقاها مجموعة محدودة من الايقاعات . وهكذا فرغم أن أى فرد من جماعتنا لايستطيع أن يتحرك كما يتحرك الأفريقى : ان رؤية الأفريقى فى حالة حركة موضوع للدهشة والحسد والاعجاب ، الا أن الأفارقة ، وبكرم عظيم ، نظروا إلى الأمر من زاوية معاكسة ، وكان بوسعهم القول بأن دهشتهم كانت بالغة لانهم شهدوا حركات لم يكونوا يعرفون أصلا أنها فى المدى الطبيعى والممكن لأجسادهم . وكان بين الاشياء التى تحقق لهم أكبر قدر من الاثارة هو أن يروا حركات غير مألوفة أو أن يسمعوا ايقاعات غير مألوفة لهم ، أحيانا قد تكون الايقاعات غير المألوفة عائقا إذا أنت لم تنفذ من خلالها لتبنى شيئا أمامهم ، لكنك اذا مهدت لها ، فستصبح ذات قيمة عظيمة ، ذلك لأن المدى الذى تتحرك فيه — سواء من حيث الشعور أو من حيث الوعى بوسائط التعبير — يصبح بالغ الاتساع ، وانت ترى أشياء لم يسبق حدوثها لك ، ثم انك لم تمض إلى

تقليدها على الفور ، لكنها ستكشف لك عن شيء ممكن لم يحدث أن عرفت بوجوده من قبل .

ذلك ماكنا نفعله دائما فى علاقتنا باحتفالاتهم ورقصاتهم وطقوسهم وأحيانا كان يحدث العكس على نحو بالغ الاثارة : كنا ــ على سبيل المثال ــ نقدم أصواتا معينة تدربنا عليها ، ليس لأنها فى تراثنا ، ولكن لأننا ــ ونحن نستكشف كيف يمكن للصوت الانسانى أن يتردد بطريقة معينة تلائم خبرة انفعالية معينة ــ وجدنا هذه الأصوات . والان نرى أن تلك الأصوات الصادرة عن جماعتنا هى ذات الأصوات التى يصدرها الأفارقة فى بعض غنائهم .

ذات مرة قضينا فترة بعد الظهر كلها فى كوخ صغير فى " أغاديس " ونحن نغنى ، غنينا نحن ، وغنت الجماعة الافريقية ، فجأة تبين لنا أننا جميعا نستخدم ذات اللغة الصوتية تماما ، فهمنا لغتهم وفهموا لغتنا . وحدث شيء مثل مس الكهرباء ، فمن بين كل الوان الغناء المختلفة ، فجأة وقعنا على المساحة المشتركة .

وحدثت خبرة أخرى من النوع نفسه ذات ليلة ونحن نعسكر فى غابة ، وكنا نظن ألا أحد حولنا لمسافة أميال ، وكما يحدث دائما ، ظهر الاطفال فجأة من حيث لاندرى وأشاروا الينا . كنا قاعدين نرتجل أغنية ، وطلب الأطفال منا أن نذهب معهم لقريتهم على بعد ميلين فقط ، لأن ثمة رقصا وغناء سيكون هناك فى الليل وأهل القرية جميعا سيكونون مسرورين لوجودنا . هكذا هبطنا معهم خلال الغابة ، وبلغنا

القرية حيث وجدنا بالفعل احتفالا قائما . كان أحدهم قد مات لتوه ، وكان الاحتفال الجنائزى . رحبوا بنا ترحيبا حارا ، ثم قعدنا هناك وسط الظلام المطبق ، تحت الاشجار نرى فقط تلك الظلال المتحركة ترقص وتغنى ، وبعد ساعتين تقريبا قالوا لنا فجأة : " الأولاد يقولون ان هذا ماتفعلونه تماما ، والان عليكم أن تغنوا لنا . . "

وارتجلنا أغنية لهم ، ربما كانت واحدة من أفضل ماعملنا فى الرحلة كلها ، لأن الأغنية التى أعدت للمناسبة جاءت مؤثرة وحقيقية ومرضية على نحو غير عادى وحققت لقاء حقيقيا بيننا وبين أهل القرية . ومن المستحيل أن أحدد ما الذى خلق هذه الاغنية لأنها صدرت عن جماعة تعمل معا بطريقة معينة ، وعن شروط اللحظة المؤثرة عليهم : المكان والليل والمشاعر نحو الآخرين ، والمشاعر نحو الموت ، بحيث أننا كنا — بالفعل — نعمل شيئا نقدمه لهم مقابل ماقدموا لنا .

كانت أغنية متميزة ، لكنها مضت حال اكتمالها ، مثل كل شىء فى المسرح . ففى المسرح لايخلق المرء الأشياء كى توضع فى متحف أو متجر ، لكنه يخلقها للحظة . وهذا مثال لهذا النوع من المسرح ، وقد حدث بالفعل . وقد تسأل : ماذا تركنا ؟ وأظن السؤال الصحيح هو : فيم شاركنا ؟

جيبسون : ماذا ، اذن ، كانت دوافعك للقيام بتلك الرحلة ؟

بروك : كى نعرف هذه الدوافع يجب أن نكتشف الدوافع وراء المركز

الدولى لأبحاث المسرح فى باريس ، وهذه بدورها تعود إلى دوافع عمل المسرح فى المقام الأول .

فالسبب وراء انشاء المركز هو بدء العمل خارج السياقات والأطر . كان عملى والعمل الذى تكون لى علاقة به هو دائما داخل سياق . قد يكون السياق جغرافيا أو ثقافيا أو لغويا ، لكنه موجود كى نستطيع العمل حسب نظام . والمسرح الذى يعمل داخل النظام انما يتواصل داخل نظام مرجعى . واللغة ــ بالمعنى العام للكلمة ــ اوسع هذه النظم فالمحادثة المنطوقة باللغة الانجليزية قد تبدو مبهمة بالنسبة لشخص اعتادت أذناه الاقتصار على نغمة المحادثة باللغة الفنلندية مثلا . هذا هو الحاجز الأوسع . وداخل الانجليزية ذاتها ثمة أشكال من اللغة الداخلية أو اللغة الخاصة . وثمة أطر مرجعية محلية تكاد أن تغلق تماما دائرة الجماعة التى يمكنها المشاركة فى خبرة مشتركة مع الممثلين ، فالخبرة المشتركة تعتمد دائما ــ وبهذه الدرجة أو تلك ــ على شيء ليس عالميا شاملا .

ليست اللغة وحدها بل كذلك كل أشكال التعبير التى لها معنى نسبى حددته أنماط التواصل . هذا على الرغم من أننى ــ فى ذات الوقت ، ومن خلال العمل فى شكسبير على سبيل المثال ــ شهدت الخبرة المعاكسة وقد تمثلت فى أن عددا من أقوى العروض التى قدمت للأعمال الشكسبيرية التى كنت مسؤولا عنها انما حدثت ــ وهذا وجه التناقص ــ أمام أناس يفهمون اللغة فهما قليلا . ان هذا يطرح سؤالا غريبا .

فواضح ان هذا لاينكر القوة الهائلة والشاملة للغة ومدى ثرائها ، ولكنه يومىء إلى أن هناك إشارات لاحد لكثرتها يمكن أن تقع معا ، وأنه فى ظروف معينة قد يبدو العرض أكثر قوة لو أن بعض هذه الاشارات تبدت للجمهور .

وقد سبق أن كتبت فى " المساحة الفارغة " عن تقديم " الملك لير " فى اوروبا الشرقية وفى أمريكا ، وكيف أن الناس فى اوروبا الشرقية الذين لم يفهموا اللغة تلقوا من المسرحية أكثر من أهل فيلادلفيا ، وهم نظريا يعرفون اللغة لكنهم لم يتناغموا مع المسرحية . والآن ، انطلاقا من تلك الألوان من الملاحظات والخبرات المتناقضة ، ومن الملاحظة الرئيسية وهى أنه ليس هناك مسرح تام فى أى جزء من أجزاء عالم اليوم ، كل ما هناك شذرات من المسرح ، فاننا قد انطلقنا لنستكشف الشروط التى يمكن من خلالها أن يتحدث المسرح حديثا مباشرا . ماهى الشروط التى يصبح فى ظلها ممكنا أن تصدر تجربة المسرح عن لقاء جماعة من الممثلين يستقبلهم المتفرجون ويشاركونهم ، دون مساعدة — بل وبتعويق — من جانب الاشارات والرموز الثقافية المشتركة . ؟

كان عملنا كله يدور حول هذه المسألة بطرق مختلفة . وحين ذهبنا لافريقيا لم يكن ذلك على أمل أن نجد هناك شيئا نتعلمه أو نأخذه أو ننسخه . ذهبنا لافريقيا لأن الجمهور فى المسرح عنصر فعال ومبدع فى الحدث الأولىّ ، مثلة مثل الممثل . وسواء شارك الجمهور بالطريقة التى أصبحت

متبعة ، أو افصح عن مشاركته بالحركة الدائمة حولنا ، أو شارك عن طريق الوقوف دون حراك ، أو شارك وهو فى وضع الجلوس ، فان هذا كله ليست له الأهمية الاولى . فما له أعظم الأهمية هو أن ظاهرة المسرح لن توجد الا حين يحدث لقاء كيميائى بين ما أعدته جماعة من الناس ، وهو غير مكتمل ، فى علاقة مع جماعة أخرى فى دائرة أوسع ، موجودة باعتبارها من المتفرجين . حين يحدث هذا التمازج فان هذا حدث مسرحى ، أما اذا لم يحدث هذا التمازج فليس هناك حدث .

هذا الاشتعال ، هذا التفاعل الكيميائى ، انما يعتمد بدرجة كبيرة جدا على عناصر معينة يأتى بها المتفرجون .

اذن فلنتحدث لحظة عن المتفرجين فى المسرح الغربى .

ان الاتجاه الأساسى لأهل المسرح ــ اياً كانوا ــ نحو المتفرجين اتجاه مراوغ . ومن الصعب جدا وجود أساس من الثقة ــ لانقول الحب ، بكل تأكيد ، نحو الجمهور ، وسيفقد المسرح كل معناه إذا تم اختيار الجمهور وانتقاؤه بالواحد ، اذا كان عليك أن تبرز جواز مرور اخلاقى قبل أن تدخل إلى المسرح . ولا أعتقد أن أحدا يمكن أن يتصور أسوأ من هذا .

وأحد جوانب الروعة فى المسرح ، المسرح الممكن على الأقل ، هو أن بوسع أى فرد أن يدخل اليه . وهو دائما خليط من الناس غير المعروفة متجمعين حول قلب مركزى . وأنت لا تعرف أبدا من الذى سيجىء .

وفى لحظة الفعل يتم استقبال الجميع ، وعلى هذا فان الممثل لحظة العرض يكون فى علاقة مبهمة مع الجمهور ، هو يود أن يكون الجمهور موجودا رغم ذلك فهو لا يثق به ، واتجاهه عدائى نحوه فى الأساس ويأتى الجمهور معه بعناصر الحكم التى تجعل جانبا من عمل الممثل من أجل السيطرة على الجمهور . ولعل أوضح صورة فى هذا الصدد هو فى المسرح الفرنسى حيث نجد تعبير "Se de fendre" أى أن علاقة الممثل بالجمهور تقوم عادة على أساس أن الممثل يدفع عن نفسه هذا العداء المفترض ، مفترضا أن هذا الجمهور سيقضى عليه ، مالم يستطع هو بتمثيله ومهاراته ودوره أن يدافع عن نفسه دفاعا مجيدا .

إن جانبا من العمل فى مسرحنا يجب أن يتوجه — عن حق نحو التلطيف ، نحو العمل مع الجمهور للوصول به الى حالة من التأهب . وربما كان جزء من عمل الإخراج – الإخراج بكل أشكاله حتى أكثرها خشونة — هو العمل الحقيقى لتهيئة الجمهور ، بادئا من نقطة الصفر وربما مما دونها ، ربما من حالة العداء ، ربما من حالة البرود النشط (وهو ما تلاقيه فى ليلة العرض الأولى) ، شيء نشط ضد الحدث الذى سيحدث صادر عن قطاعات كثيرة . ان التغلب على هذا الشيء ، وإعداد الجمهور للوصول به خطوة فخطوة الى إلنقطة التي يمكن عندها للحدث أن يحدث ، هو جزء من تقنيه الإخراج .

غير أن ما نبحث عنه انما هو شيء أكثر رقة وهشاشية إلى مالا نهاية . ان السبب الذى من أجله يعمل المرء ساعات طويلة وراء أبواب مغلقة . السبب الذى من أجله تقصر عملك على عدد قليل من الناس ، أو ربما

على جمهور ضئيل ، هو انك تحاول شيئا اكثر هشاشة ، لأنك ستمضى — للمرة الأولى — خطوة أبعد .

هنا أعتقد أن كل جماعة تجريبية تكتشف شيئا هو فى رأيى اكتشاف خطر وغير مبهج بشكل أساس ، يتمثل فى أن هناك أشياء تستطيع أن تفعلها مع جماعة الممثلين وراء الأبواب المغلقة وحيدا ، وعلى نحو أفضل مما هى فى حضور الجمهور ، لأنك هنا ستصل منتصف الطريق فقط .

ان هذا اكتشاف مدمر لأبعد الحدود ، وغير صحى بالنسبة لأى جماعة من الممثلين ، وعنه تصدر ظاهرة من أسوأ ظواهر المسرح فى هذا العقد الأخير ، وهى أنك تجد فرقا من الممثلين قد وصلت الى نتيجة منطقية تتمثل فى أن كل فكرة المسرح الذى يقدم لشخص آخر انما هى تفتقد الاخلاص . الاخلاص يعنى أن تخلق عالماً مغلقا ، تستخدم فيه الأشكال المسرحية والارتجاليات . . الخ للتدريبات فقط ، لنفسك . وإذا سمحوا للجمهور بالدخول فهم يسمحون له على نحو مرتجل وناضح بالاحتقار ، من حيث هم أناس حصلوا على امتياز أن يأتوا ويراقبوا جماعة أخرى لا تبذل أى جهد للاندماج معهم ، بل تكتفى بالحد الأدنى المتمثل بالسماح لهم بالوقوف عند الأبواب والتقاط الفتات . وهذا فى رأيى موقف مرعب . واكتشاف أن أكثر الأشياء الخيالية وغير المنتظرة إنما تحدث لهم حين لا يكون ثمة شاهد ، أما حين يوجد شهود فهى لا تحدث ، هو اكتشاف مأساوى ، لأنه ينفى — بالفعل — كل وجود للمسرح .

إذن ، فان ما أردناه من الذهاب لأفريقيا هو أن نذهب إلى حيث الجمهور المثالى ، صاحب الاستجابات المليئة بالحياة ، المنفتح انفتاحا تاما لكل الأشكال ، لأنه لم يكن أبدا مشروطا بالأشكال الغربية .

وما أن تخرج من المدن الأفريقية حيث تجد جماعة ضئيلة من الناس ، حتى تجد أمامك قارة كاملة ، متحررة تماما من كل ارتباطات المسرح بمعناه الذى نعرفه . لكن هذا الجمهور ، بكل انفتاحه ، ليس بالجمهور الساذج أبدا ، ولا بالجمهور البدائى ، ففكرة البدائية هذه زائفة تماما فيما يتعلق بافريقيا ، حيث الحضارات التقليدية ليست فقط بالغة الثراء ، بالغة الاكتمال ، بل هى كذلك — فيما يتعلق بالمسرح — تهيىء الجمهور على نحو فريد .

والأفريقى الذى نشأ على تقاليد الطريقة الأفريقية فى الحياة ، لديه فهم بالغ الرقى والتطور لازدواجية الحقيقة . فما هو مرئى وما هو غير مرئى ، والانتقال الحر بينهما هى عنده — بطريقة عيانية — شكلان للشىء ذاته . والشىء الذى تعتبره أساس الخبرة المسرحية ، وما تدعوه تصديق الوهم ، هو ببساطة انتقال مما هو مرئى الى ما هو غير مرئى والعكس . وهذا مفهوم فى افريقيا لا باعتباره تخيلا ، ولكن باعتبارهما وجهين لذات الحقيقة .

لهذا السبب ذهبنا إلى أفريقيا ، كى تتاح لنا امكانية التجريب فى عملنا من حيث علاقته بما نعتبره الجمهور المثالى .

جيبسون : هل يمكنك أن تقول الآن ، ان ما ربحته فى هذه التجربة قابل للتطبيق فى المسرح فى سياقة الغربى ؟

بروك : ان ما نبحث عنه بالغ البساطة ولكن من الصعب جدا أن نبلغه . وهو كيف يمكن الوصول إلى أشكال بسيطة فى المسرح ، أشكال بسيطة هى على بساطتها مفهومة وحافلة بالمعنى كذلك . وأظننا جميعا نعرف هذا الانقسام إلى بديلين يفتقدان الجاذبية كلاهما : « البسيط » يعنى ما هو صبيانى

ومسطح ، و « المركب » يعنى « المسموح به فقط لأناس ذوى تكوين ثقافى خاص » ، وهى — مرة أخرى — ذات التفرقة الأزلية بين الصفوة والعامة . ما هو بسيط فى الحقيقة انما هو بسيط كما أن الدائرة بسيطة لكنها رغم ذلك أحفل الرموز بالمعانى ، وبوسع القطة والطفل والانسان العاقل أن يلعبوا جميعا بالدائرة . كل بطريقته الخاصة ، وعلى هذا النحو فان البراءة التى نتمنى أن نجدها فى المسرح هى التى يمكن ان تكون أشكالها بسيطة ، وهذا شيء يصعب أن نصل اليه فى المسرح كما نعرفه — ، بسيطة وهى لهذا يسيرة المنال ، لكنها رغم ذلك تنطوى على الشحنة الكاملة التى يمكن أن تنطوى عليها البساطة الحقيقية .

وبهذا الصدد فاننى أظن التجربة الأفريقية قد أضافت إلى مستوى استعداد الجميع . وهذا شيء لا نستطيع أن نشرك فيه الآخرين على المستوى النظرى . واذا قال قائل : « لكن هذا ليس عدلا ، أن تحصل هذه الجماعة قليلة العدد على مثل تلك التجربة ، ثم تبقى قاصرة عليها . . » فسنقول له ان هذا صحيح ، لكنها — بطريقة من الطرق — مثل أية تجربة أخرى فى الحياة . أنت لا تستطيع أن تشارك فيها الا من خلال شكل تم نقله .

لقد صورنا فيلما عن هذه التجربة لابد أنه أصاب شيئا ، لكن التجربة الحقيقية ذاتها لا تصبح متاحة الا عن طريق العمل الذى نقوم به . الشكل عندنا جاء من الرحلة ومن التجربة .

العالم كفتاحة للزجاجات :

فى وسط أفريقيا تسببت فى صدمة مروعة لعالم انثروبولوجى حين قلت اننا جميعا لدينا افريقيا فى داخلنا . وفسرت الأمر بأننى مقتنع بأننا جميعا لسنا سوى أجزاء من الانسان الكامل ، وأن الكائن الانسانى مكتمل التطور يحتوى فى داخله ما يسمى اليوم افريقياً ، أو فارسياً ، أو أنجليزياً .

وبوسع كل فرد أن يستجيب لموسيقى ورقصات جنس غير جنسه ، وبنفس القدر يستطيع أن يكتشف فى نفسه الدوافع وراء تلك الحركات والأصوات غير المألوفة ، ومن ثم تصبح له ، فالانسان أكبر مما تحدده ثقافته . صحيح ان العادات الثقافية هى أعمق من الثياب التى يلبسها الفرد ، لكنها تبقى أيضا ثيابا أخرى تلبسها حياة لا نعرفها . وكل ثقافة تكشف عن قدر يتفاوت من خارطتها الداخلية ، أما الحقيقة الانسانية الكاملة فهى عالمية ، والمسرح هو المكان الذى يمكن أن تلتئم فيه أجزاء الصورة المتناثرة .

وخلال هذه السنوات القليلة الأخيرة حاولت أن استخدم العالم كفتاحة للزجاجات ، حاولت أن أجعل الأصوات والأشكال والاتجاهات من مختلف أجزاء العالم تمارس دورها على الكيان العضوى للممثل ، على ذات النحو الذى يتيحه الدور العظيم لأن يمضى إلى ماوراء امكانياته الظاهرة .

فى هذا المسرح الممزق الذى نعرفه ، فإن الفرق المسرحية تميل لأن تتكون من أناس من نفس الطبقة ، لهم نفس الأفكار ونفس الطموحات . وقد أنشىء المركز الدولى لبحوث المسرح على أساس عكسى تماما ، فجمعنا معا ممثلين لا يشتركون فى شىء ، لالغة مشتركة ولا اشارات مشتركة ، ولا فكاهات مشتركة .

لقد عملنا على سلاسل من المثيرات ، كلها آتية من الخارج ، وكلها تمثل تحديات . التحدى الأول جاء من طبيعة اللغة ذاتها . وجدنا أن بنية الصوت فى لغة من اللغات إنما هى شفرة ، إنفعالية تشهد على العواطف التى صاغتها . وعلى سبيل المثال فان الاغريق القدامى كانت لديهم القدرة على أن يخبروا مشاعر معينة بقوة ، لذلك تطورة لغتهم حتى أصبحت على ما هى عليه . ولو انهم كانت لديهم مشاعر أخرى ، فربما كانوا قد طوروا مقاطع أخرى . ان ترتيب الصوائت فى اليونانية أدى إلى أصوات تتردد بقوة أكثر مما فى اللغة الانجليزية الحديثة . ويكفى الممثل أن ينطق تلك المقاطع حتى يرتفع عن التكوين الانفعالى لحياة المدينة فى القرن العشرين إلى امتلاء بالعاطفة لدرجة لم يكن يتصور أنه قادر عليها .

فى « الأفستا » ـــ لغة الزرادشتيين قبل ألفى سنة ـــ واجهنا أنماطا للصوت هى رموزمبهمة لخبرات روحية ، والأشعار الزرادشتية التى تبدو على الصفحة المطبوعة بالانجليزية مجرد تعبير غائم وتافه عن التقوى ، تتحول إلى رواية مهولة ، حين تصبح حركات معينة للحنجرة والتنفس أجزاء لا تنفصل عن معانيها . وأدت دراسة تيدهيوّجز لها الى « الاورجاست » وهو نص لعبناه بالتعاون مع فرقة فارسية . ورغم أن الممثلين لم تكن بينهم لغة مشتركة ، الا أنهم وجدوا امكانيات التعبير المشترك .

التحدى الثانى الذى جاء للمثلين أيضا من الخارج هو قوة الأساطير . فى لعب الأساطير الموجودة ، من أساطير النار إلى أساطير الطيور ، فان الفرقة كانت تمضى الى ماوراء مدركاتها اليومية ، وتستطيع أن تكتشف الحقيقة وراء زخارف حكايات الجنيات فى الأساطير . ومن ثم تصبح قادرة على تناول افعال الحياة اليومية البسيطة . كالاشارة والعلاقة بالموضوعات

المألوفة ، وهى على معرفة بأن الأسطورة لو كانت صحيحة ، فلا يمكن أن تنتمى للماضى ، واذا نحن عرفنا أين ننظر ، فسنجدها مرة واحدة فى عصا أو صندوق من الورق المقوى أو مكنسة أو حزمة أوراق .

التحدى الثالث جاء من السماح للعالم الخارجى : الناس والأماكن والفصول وأوقات النهار أو الليل ــ بالتأثير مباشرة على المؤدين . درسنا ــ من البداية ــ ماذا يعنى الجمهور ، وعن عمد فتحنا نفوسنا لتلقى تأثيراته . وقد قلبنا بذلك المبدأ الذى تقوم عليه الجولات المسرحية ، والذى يقضى بأن يبقى العمل الذى تم إعداده ثابتا على حين تتغير الظروف ، فحاولنا ــ فى أسفارنا ــ أن نجعل عملنا ملائما للحظة تقديمه ، وأحيانا كان هذا يتم عن طريق الارتجال ، مثلما كان يحدث عندما ندخل قرية افريقية بلا خطط عمل محددة على الاطلاق ، تاركين للظروف المحيطة أن تخلق سلسلة من ردود الأفعال ، وينبثق عنها الموضوع على نحو طبيعى ، كما فى المحادثة وفى أحيان أخرى كنا نترك للجمهور أن يسيطر تماما على الممثلين ، مثلما حدث فى لا مونت بولاية كاليفورنيا ، صباح يوم أحد ، حين كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة يستمعون الى « سيزار شافيز » ، فأثاروا ممثلينا إلى خلق الشخصيات التى كان المتظاهرين يرغبون رغبة قوية فى الهتاف لهم أو ضدهم ، حتى أصبح العرض كله اسقاطا مباشرا لما فى عقل الجمهور أولا .

وفى ايران ، أخذنا عرض . أورجاست ، بعيدا عن جمهوره من أصحاب العقول الجادة والمكان الذى يحدث فيه وسط القبور الملكية ، وحاولنا أن نقدم له عرضا فى قرية ، لنرى ما إذا كنا نستطيع الهبوط به إلى الأرض . لكن المهمة كانت بالغة العسر ، ولم نكن قد اكتسبنا الخبرة الضرورية لها .

ولكن بعد عامين ، فى كاليفورنيا ، وبالتعاون مع فرقة « تياترو كامباسينا » ـــ قدمنا « اجتماع الطير » أمام جمهور من العاملين فى بناء الهياكل ، فى حديقة عامة . وجاءت فى مكانها تماما . قصيدة من الشعر الصوفى ترجمت من الفارسية إلى الفرنسية ، ومن الفرنسية إلى الانجليزية ، ومن الانجليزية إلى الأسبانية ، أداها ممثلون ينتمون إلى أمم سبعة ، استطاعت أن تشق طريقها عبر القرون وعبر العالم . لم تعد عملا كلاسيكيا غريبا ، لكنها لقيت معنى جديدا ، وحاضرا فى سياق حركة نضال « الشيكانو »

وقد أصبح هذا ممكنا لأننا قد تعلمنا دروسا كثيرة على الطريق . ومن مدينة صغيرة قرب باريس إلى قرى أفريقيا ، أمام الأطفال الصم ، ونزلاء مستشفيات الأمراض العقلية ، وأطباء العقول ، والمتدربين على العمل ، والأحداث الجانحين ، على جرف أو فى حلبة أو فى سوق للجمال أو نواصى الشواراع أو مراكز التجمع أو المتاحف أو حتى فى حديقة للحيوان ـــ وكذلك فى أماكن حسنة للإعداد والتنظيم ، أصبح سؤال : ما المسرح ؟ هو قضيتنا التى يتعين أن نواجهها ونجد الاجابة عنها على الفور . أما الدرس الدائم الذى كنا نتعلمه ونعود إلى تعلمه فهو احترام الجمهور والتعلم منه . سواء كان الجمهور منتفخاً بالحماس (أفكر فى ثلاثمائة شاب أسود فى بروكلين) أو مثبتاً إلى أماكنه كأنه ملتصق بالغراء ، أو حزينا ساكنا منتبها (كما فى واحة صحراوية) ، فان الجمهور يبقى دائما هو الشخص الاخر ، وبنفس الأهمية التى للشخص الآخر فى الحوار أو فى الحب .

ومن الواضح أن مجرد إرضاء الآخر لا يكفى ، فالعلاقة تنطوى على مسئولية غير عادية ، فيجب أن يحدث شىء ما . ماهو ؟ هنا نلمس السؤال

الأساسى . ماالذى نريده من الحدث ؟ بماذا جئنا له ؟ فى عملية المسرح ، ماالذى يجب الإعداد له ، وما لذى يجب أن يبقى حرا ؟ ماالحكاية وماالشخصية ؟ هل تقول الحادثة المسرحية شيئا أم هى تؤدى عملها مثل التسمم بالشراب أو بغيره ؟ ماالذى ينتمى للطاقة الفيزيقية ، وما الذى ينتمى للفكر ؟ ما الذى يمكن أخذه من الجمهور ، وماالذى يمكن اعطاؤه له ؟ ماالمسؤوليات التى يجب أن نتحملها ، وماالمسئوليات التى يجب أن نتخلى عنها ؟ ماالتغير الذى يمكن أن يحدثه العرض وماالتغير الذى يمكن أن يحدث فيه ؟

الإجابات صعبة ومتغيرة ، لكن النتيجة النهائية بسيطة : كى تعرف شيئا عن المسرح ، فأنت بحاجة لما هو أكثر من المدارس أو قاعات التدريبات ، لمحاولة الإرتفاع إلى توقعات البشر الآخرين بأن كل شيء يمكن أن يوجد ، هذا بافتراض انك تحترم هذه التوقعات بطبيعة الحال . إنما لهذا فان البحث عن الجمهور عندنا أمر حيوى جدا .

ثمة جانب آخر من جوانب العملية التى نتابعها يتمثل فى التفاعل بين الفرق العاملة . ان فرقا من عديد من الجنسيات مرت عبر مركز باريس . وقد مهد هذا الطريق أمام تلك التجربة التى دامت ثمانية أسابيع من الحياة المشتركة مع فرقة « تياترو كامباسينو » فى سان جوان باتيستا . ونظريا ، ليست هناك فرقتان مختلفتان اكثر من هاتين الفرقتين . ورغم اننا كنا نبحث دائما عن التعاكسات ، الا انه من الواضح أنه ليس بوسع أى اشتراك أن ينتج عملا . هنا بدأنا بتلك الميزة المتوفرة وهى أن بين مخرج « التياترو » لويس فالديزوبينى كان ثمة تفاهم عميق ومدهش . فى اليوم الأول قال فالديز : « بطرق مختلفة ، نحن جميعا نود أن نصبح أكثر عالمية . والعالمية لا تعنى الاتساع والعمومية . العالمية تعنى —

بيساطة أكثر ــ الانتماء للعالم . . » . ومن هذه النقطة بدأ عمل فرقتينا فى محاولة ربط أصغر التفاصيل واكثرها تحديدا بالاطار الأوسع ، وعلى سبيل المثال فان كلمة « اتحاد » لم تكن تعنى بالنسبة لفرقة « التياترو » وبالنسبة لفالديز أيضا ــ اتحادا منظما للعمال فقط ، بل هى تعنى كذلك فكرة « الوحدة » ودلالاتها الاضافية .

وكان العمل مع فرقة « الكامباسينو » تجربة كبرى أثبتت امكانية أن تتعاون الفرق المختلفة بعضها مع بعض فى البحث عن هدف مشترك . مرة أخرى انه الاختلاف بين الفرق هو ما أدى لحدوث أعظم التجارب .

وفى باريس ، فى ١٩٧٢ عملنا مع الأطفال الصم . وتأثرنا كثيرا بالحيوية والبلاغة والسرعة فى تعبيراتهم بلغة الجسد . وقد قضى « المسرح القومى الأمريكى للصم معنا فترة خصبة ، قمنا فيها بتجارب على الحركة وعلى الصوت ، من أجل توسيع امكانيات الفرقتين جميعا .

بعدها جاء الصيف ، وفيه عملنا عملا مكثفا فى مكان خصص لنا فى مينسوتا مع الفرقة الهندية الأمريكية من « لاماما » ونتيجة حساسية أولئك الممثلين الفائقة للغة الاشارة اقتنعنا بأن عملا بالغ الأهمية يمكن أن يحدث إذا استطعنا أن نجمع الفرقة الهندية وفرقة الصم معا . وذات يوم ، فى الساحة الهادئة التى كنا نشغلها فى أكاديمية بروكلين للموسيقى ، التقينا جميعا . ولما كان المسرح وسيلة من وسائل التواصل أقوى من أى شكل اجتماعى آخر ، فقد بدأنا عملنا المسرحى معا . بدأنا بوسائل التواصل المباشر عن طريق الاشارة ، والتى انتقلت بسرعة من اشارات المحادثة إلى الاشارات الشعرية ثم سرعان ما نفذت إلى تلك المساحة الغريبة التى هى بالنسبة لمن يسمع صوت يتردد ،

وبالنسبة للشخص الأصم هى حركة تتردد . وأصبح هذان هما مجرى التعبير لدينا تماما .

وفى نفس الليلة قررنا أن نؤدى معا ، وأعددنا ــ على وجه السرعة ــ نسخة خاصة من « اجتماع الطير » تشترك فيها الفرق الثلاثة ، والأداء أمام جمهور يخلق حالة من الحرارة تجعل كل تجربة تلامس ذروتها ، وكان هذا العرض خشنا من الناحية التقنية ولم يكن للبراعة والاحتراف أثر يذكر ، كان ثمة قوة مباشرة خلقها اشتعال هذه العناصر الثلاثة المختلفة معا ، ولم يعرف الجمهور تلك الليلة ما الذى أضاف للعرض تلك الكهربية الخاصة فيه ، لكن الجمهور وأعضاء الفرق معا استطاعوا أن يقدموا خبرة انسانية ثمينة . لمدة اثنتى عشرة ساعة أصبح المسرح مكان اجتماع عام ، وأصبحت الأمسية تعبيرا عن جوهر هذا اللقاء .

قضينا خمسة أسابيع فى بروكلين ، وكان هدفنا أن نجعل هذا الزمن فى كل متماسك ، بأن نجمع معا كل العناصر المتباينة فى عملنا فى عملية واحدة ، ومن ثم حاولنا أن نقيم لونا من الانخصاب المتبادل بين العمل الخشن فى الشوارع ، والتدريبات المكثفة الساكنة ؛ وعروضنا ومناقشاتنا واستعراضاتنا التى حدثت فى أكاديمية بروكلين للموسيقى . هكذا كنا نحشد اليوم الواحد بأقصى ما يحتمل ، ونطلب من أنفسنا كل طاقة مختزنة ، وأدى هذا إلى مخاطر لاتصدق ، كانت حمولة العمل ثقيلة جدا ، والعناء عظيما جدا ، والوقت قصيرا جدا ، والتغيرات مذهلة جدا ، وأصبحت الفرقة كلها مثل من يترنح نتيجة ضربة قوية واختلفت قيمة التجارب مثل اختلاف الجو .

وما أدى بنا إلى نقطة التحطم تلك هو اننا كنا ننتزع كل لحظة لمواصلة تدريباتنا الخاصة ، وكنا فى إذات الوقت نكابد عملية التجريب فى « اجتماع

الطير » وقد كان هذا العمل فى تطور دائم ، لعبنا عددا من صياغاته فى افريقيا ، وعدداً آخر فى باريس ، وكثيرا عبر امريكا قبل أن نصل بروكلين . وفى النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دورى كل ليلة ، حتى يكتسب كل عضو فى الجماعة فهما جديدا لكل دور ، وهذا يضيف إلى التطور الكلى للعمل . وفى الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسؤولين عن سبع صياغات مختلفة للعمل . الليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض ، يبدأ الأول فى الثامنة مساء ، والثانى فى منتصف الليل والثالث فى الفجر ، أول العروض كان ارتجاليا ، وثانيهما كان هادئا ملتزما بالنص ، وثالثهما كان ذا طابع احتفالى وقد تعاونت كلها لتعكس فيما بينها خبرات السنوات الثلاث ، وكشفت لنا أن ما كنا نبحث عنه من الممكن أن نبلغه .

ودائما يوجه إلى السؤال عما إذا كنت « سأرجع » إلى المسرح الشرعى . لكن البحث ليس وعاء تستطيع أن نفتحه ثم ترده إلى مكانه فى الدولاب ، وكل المسرح لديه امكانية أن يصبح شرعيا ، وعلى طول هذه السنوات كانت كل العروض الكبرى التى قدمتها إنما هى ثمرة فترات متصلة من البحث المغلق ، ويجب أن يبقى كلا جانبى هذه العملية فى مراوحة مثل حركة البندول ، وهكذا لا يصبح ثمة انكار لمبدأ اللعب أمام جمهور كبير . وفى المسرح فإن لكل من التجربة الصغيرة والعرض الكبير قيمته ومعناه . كل ما يعنينا هو أن يهدف كلاهما نحو اقتناص الحقيقة والحياة . والوقوع فى الأسر يقتل بسرعة ، لهذا السبب ليست هناك نتائج نهائية ، لكن المناهج يجب أن تتغير على نحو دائم .

الأيك :

حكاية « الأيك » حكاية تكشف عن عالم محطم . إن الحطام واضح والظلال حادة حتى ليبدو أنها ترسم لنا صورة نابضة للحياة كيف كانت فى

الأزمنة الطيبة . إننا نرى البؤس ونحس به كيف يمكن أن يكون . وتلك هى المأساة ، ولا يستطيع الممثلون أن يلعبوا هؤلاء المتضائلين المحطمين من الداخل على نحو ينطوى على حكم هادىء . على العكس ، إن عليهم أن يدخلوا — بكل الصدق الممكن — تحت جلود تلك الأجساد الهزيلة المتضورة جوعا لأهالى « الأيك »

ظللنا نعمل فى هذه القطعة عاما ونصف العام ، وأنفقنا معظم الوقت فى ارتجال مشاهده من دراسة كولن تيرنبول الأنثروبولوجية الحافلة بالتفاصيل « أهل الجبل » ، وقد فرضت علينا الضرورة هذه المرة أن نستخدم تكنيكا جديدا تماما . كنا نعتمد على الصور الفوتوغرافية ونقوم بمئات الارتجاليات الكاشفة لا تزيد الواحدة منها عن الثلاثين أو الأربعين ثانية . درس الممثلون الصور الفوتوغرافية ، وحاولوا أن يعيدوا خلق كل اتجاه بدقة متناهية تصل حتى التواءات الأصابع . وحين يبلغ الممثل درجة الرضا عن قدرته على الإمساك بالوضع الدقيق الذى كان عليه انسان « الأيك » فى الصورة ، تبدأ مهمته فى أن يعيد الصورة إلى الحياة بارتجال كل حركة قبل ان تقتنصها عين الكاميرا بثوان قليلة ، ويستمر بعدها لثوان قليلة أخرى .

كان هذا شيئا بعيدا كل البعد عما يطلق عليه « الارتجال الحر » ، وقد وجدنا أنه مكن الممثلين الأوروبيين والأمريكيين واليابانيين والأفارقة من أن يتفهموا — على نحو مباشر — شيئا عن لعب أدوار المتضورين من الجوع ، وهذا شرط فيزيقى لم يسبق لأي منا ان خبره أبدا ، هو من ثم لا يستطيع أن يبلغه عن طريق التخيل أو التذكر . وحين بدأ الممثلون يجدون أنفسهم أقرب ما يمكن من عظام الشخصيات فى الحياة الحقيقية أصبح ممكنا أن يقوموا بارتجاليات واقعية معتمدين على المادة التى يقدمها « تيرنبول » ولكن

تلك الارتجاليات لم تكن مسرحية بحال ، كنت شذرات من حياة « الأيك » مثل لقطات من فيلم وثائقى ، وانتهينا إلى عدة ساعات من السلوك الخالص تقريبا ، بهذه المادة بدأ كتابنا الثلاثة ، المحترفون جدا : كولن هيجنز ، ودنيس كانان ، وجان ـــ كلود كاريير عملهم ، كانوا مثل محررين فى غرفة التنقيح محاطين بآلاف اللقطات فى عديد من مواقع العمل ، واستطاعوا بمهارة أن ينتزعوا ما هو أساسى وجوهرى من هذا الركام ، وجاء الطابع المسرحى النهائى نتيجة للضغط والتركيز الشديدين .

وحسبما جاء فى دراسة كولن تيرنبول فقد كان « الأيك » ـــ قبل الكارثة التى حرمتهم من كل مصادر الغذاء ـــ أهل قبيلة عادية ، حسنة التوافق ، تربط بينهم الروابط المألوفة فى كل مجتمع أفريقى تقليدى . لكن تأثير الجوع تمثل فى تآكل كل أشكال الحياة الجماعية . بما فيها الطقوس . وفى النهاية فان الكاهن الأخير الذى بقى على قيد الحياة ـــ « لوليم » ـــ طرده ابنه ، وتركه يموت وحيدا دون احتفال يقام له على جانب الجبل ، ولكن بقى أثر ضئيل من الايمان عند « الأيك » ، تمثل فى بقاء « الجبل المقدس مورو نجولى » موضوعا لتأملاتهم الروحية .

وبنفس الطريقة ، فى عالمنا هذا ، فان الناس الذين كفوا عن الذهاب للكنائس منذ أمد بعيد ، لا يزالون يجدون راحة فى صلواتهم السرية وايمانهم الخاص ، ونحن نحاول ان نقنع انفسنا بأن الروابط الأسرية هى روابط طبيعية ، مغمضين عيوننا عن حقيقة أنها يجب أن تتغذى وتتدعم بالطاقة الروحية . ومع اختفاء الشعائر الحية ، وبقاء الطقوس جافة أو ميتة ، يتوقف الفيض الذى يتدفق من فرد إلى فرد ، ويصبح الجسد الاجتماعى سقيما غير قابل للشفاء . على هذا النحو تصبح حكاية تلك القبيلة الأفريقية الصغيرة

النائية المجهولة ، والتى يبدو أنها تعيش شروطا خاصة جدا هى ـــ بالفعل ـــ حكاية عن مدن الغرب المنهارة .

وقد عاش تيرنبول فترة طويلة وسط « الأيك » منتقلا من الحنو إلى الغضب الى القرف وبكل عصب مشروط فيه ، حاكم وأدان ما يعد لدى الانسان الغربى تخليا عن الانسانية بين « الأيك » . وبعد عدة سنوات ، حين شاهد تيرنبول هذا العرض للمرة الأولى كان مرتبكا ومنسحقا ، ليس فقط لأن المسرحية قد ردته إلى سابق تجربته بين « الأيك » ولكن لأنه ايضا تبين أنه فهمهم على نحو مختلف . انه لم يعد الآن يحاكم ، عاد اليه الحنو من جديد ، فلماذا ؟ أعتقد أن هذا يمس جوهر ما يقوم عليه التمثيل ، فليس هناك ممثل يستطيع أن ينظر إلى الشخصية التى يلعب دورها نظرة مراقب هادىء ، بل عليه أن يحس بها من الداخل ، مثل اليد داخل القفاز ، واذا سمح للحكم أن يدخل فى الموضوع ، ضل طريقه ، وفى المسرح ، فان الممثل يتولى الدفاع عن الشخصية ومعه يمضى الجمهور . لقد أصبح ممثلونا هم « الأيك » ومن ثم أحبوهم ، أما كولن تيرنبول حين كان يشاهدهم ، فقد أحس أنه قد انتقل من وضع المراقب الذى تدرب عليه واحترفه ، الى شيء آخر مشكوك فيه من وجهة نظر الانثروبولوجيا ، لكنه مألوف جدا فى المسرح : أعنى الفهم عن طريق التوحد .

واحد من أهل البلاد ، فيما أفترض . .

مهبط صغير للطائرات فى قلب استراليا ، وللرجل من أهل البلاد الذى ظل ينتظر طائرته بصبر طول اليوم ، ينظر إلى الرسم ، ثم يمرق من الباب كى يريح نفسه ، وقد فسر الرمز المرسوم على حجرة الرجال تفسيرا صحيحا : قبعة عالية ، وعصا ، وقفازات .

وكانت الوحدة السينمائية التى تصور رحلتنا قد جلبت جماعة كبيرة من أهل البلاد من الداخل ، كى يتفرجوا علينا نعرض « الأيك » لأنها عن قوم وصلوا حافة الإبادة . كان انطباعى الأول عنهم أنهم رجال ثقال الحركة ، عيونهم منتفخة ، وشبه مقفلة ، كروشهم ضخمة تبرز فوق سراويلهم ، ونساؤهم كذلك ثقيلات الوزن . بدوا مهتمين بالعرض الذى قدمناه ، وبعده رقصوا لنا . استمرت رقصاتهم — التى أعدوا أنفسهم لها بعناية وعلى مهل — لحظات ثقيلة ، كانت عدة حركات متوانية كسولة ولا شىء آخر وصاح أحدهم وهو مختل يتكلم انجليزية قليلة : « صفق لهم — .. » ، وسألنى آخر : « هل اعجبك الرقص ؟ »

وبمعاونة المترجمين والمفسرين ، وباستخدام اشارات كثيرة ، حكيت لهم حكاية « الأيك » ، وقلت لهم اننى اذا كنت أحكى لهم حكاية قبيلة افريقية حرمت من أرضها بقسوة ووحشية ، فاننى انما أحكى لهم حكايتهم الخاصة كذلك .

وأهل البلاد هؤلاء سمان لنفس السبب الذى جعل أهل الأيك نحافا . هى طريقة كاملة فى الحياة قد تحطمت . وكان هذا يعنى عند الأيك المتضررين جوعا ملأ بطونهم بالحصى ، أما عند أهل البلاد هنا فهو يعنى اعانة البطالة والخبز الأبيض والشاى المحلى بسكر كثير . بالنسبة « للأيك » لا أمل ولا مستقبل ، أما أصحابنا أهل البلاد هؤلاء فقد التقطت لهم الصور الفوتوغرافية فى محل سوبر ماركت صاعدين هابطين على أول سلم متحرك يعرفونه ، خائفين وضاحكين ، كذلك تم تصويرهم على شرائط ، وقاموا هم بتصوير أنفسهم بأول جهاز فيديو خاص بهم . وقد تركنا أهل البلاد بعد ان قايضوا بتذاكر سفرهم بالطائرة . وابتاعوا شاحنة من طراز

« تويوتا » . هل تم تدمير طريقتهم فى الحياة ؟ ما الذى يستطيعون الابقاء عليه ؟ وكنت أريد أن أعرف أكثر . وكان محامى أهل البلاد ، فيليب توين ، يطير من محطة لأخرى ليناقش حول مفاوضات حقوق الأرض ، فعرض على أن أذهب معه .

مدينة « اليس سبرنجز » فى وسط القارة صغيرة واطئة مربعة بلا روح ، وهى كذلك بيضاء ورجعية ، وكان صحفى انجليزى قد أساء إلى الصحافة الانجليزية وأبهج المسئولين المحليين حين كتب لتوه عن أهل البلاد فى « اليس سبرنجز » بأنك لا تستطيع أن تفرق بينهم ، وبين اكياس النفايات البلاستيكية الملقاه على جانبى الطرق . وحين كان السود يأتون الى المدينة من الأماكن المعزولين فيها ، كان الأمر ينتهى بهم عادة إلى السجن ، لأنهم ـــ مثلهم فى ذلك مثل الهنود الأمريكيين ـــ معرضون للافراط فى الشراب . وحين وصلنا كان زعيم احدى الجماعات المحلية من أهل البلاد قد انتحر لتوه : حين كان صبيا ، أبعد عن قبيلته بالقوة ، ووضع فى احدى مدارس الارساليات التبشيرية ، حيث تعلم الصلوات الانجليزية وتاريخ انجلترا ، فنشأ ممتلئا بكراهية عميقة لكل ما هو أبيض ، وذات ليلة ألهب رأسه بالرصاص وذهبنا نشهد جنازته فى كنيسة كاثوليكية جديدة براقة ، حيث تجمعت حشود سوداء تنصت إلى تقدمات مثيرة للغثيان ، ووقفت سيدة صغيرة بيضاء فى ثياب الممرضات تغنى فى الميكروفون بصوت « سوبرانو » فخور ونحيل ، ثم جاء كاهن عنيف مهجن غبى ليهاجم الجماعة المحتشدة ، على طريقة بيلى جراهام فى الوعظ والتبشير ، وحين وصل حقائق الموقف الراهن قام بتمويهه وتفسيره تفسرات خادعة .

عرفت خارج الكنيسة رجلا أسود آخر ، تم انتزاعه من قومه بنفس

الطريقة ، لكنه رجع اليهم وهو فى العشرين ، وتحمل القيام بطقوس التدشين المجهدة التى تقام للصبى وهو فى الرابعة عشرة . وقد اصبح الآن متقدما فى العمر ، يلقى احتراما زائدا من الجميع مع معرفة متفردة بطرائق البيض وأساليبهم .

من « اليس سبرنجز » إلى « ارنابيلا » فى طائرة ذات محرك واحد يقودها صديقى المحامى فيليب . المنظر حولى قرص متسع من الأرض المكسوة بالشجيرات القصيرة تشقها أنهار لا ماء فيها ، وترقعها صحائف من الملح ، وتقطعها صخور ضخمة وسلاسل جميلة معزولة ، وتتقاطع معها شرائط برتقالية اللون من الدروب والمسالك . والأرض مذرورة بغبار رمادى ضارب للخضرة . بلون التبغ تماما . وأهل البلاد الأصليون مخلوطون بالرماد ، يضع كل منهم خلف أذنه كرة صغيرة .

« ارنابيلا » كانت مقر ارسالية تبشيرية منذ ١٩٢٨ ، حين أنشئت أول مرة كمنطقة حاجزة لأهل البلاد بين أرضهم والمدن . ومعظم الارساليات تصر على أنك إذا كنت تريد آلهنا ، فعليك أن تتخلى عن آلهتك ، ولكن هذه تتقبل ذهاب الناس الى الكنيسة وبقاءهم على طقوسهم واحتفالاتهم . وفى وسط « ارنابيلا » بوابة تعلوها ساعة لاتعمل ،وكنيسة كبيرة ، وقاعة ومخزن كلاهما متداع للسقوط ، وعدة أبنية قليلة منخفضة ، يفصل بينها طريق أحمر ضارب للصفرة ، وثمة صوت ينبعث بشكل دائم من جهاز للراديو ، ينقل الأخبار من قرية لقرية ، وسرعان ما يلحق به مكبر صوت آخر . يدعو كل الناس للاجتماع .

وتحت شجرة فى حديقة يجلس الرجال الكبار متربعين بلحاهم المهذبة وأنوفهم الفطساء وكروشهم البارزة . يربطون رؤوسهم بعصابات حمراء ،

ولكل منهم سن أمامى ناقص نتيجة طقوس التدشين ، ثم تلحق بهم النساء ، والكلاب تتجول حولهم ، وهم يعدونهم بالأحجار أو العصى . وفيليب يتحدث أحيانا بالانجليزية ، وأخرى بلغتهم المحلية (Pirjinjaj are) والناس يستمعون اليه جامدين صامتين وثمة امرأة قوية البنيان تضع أحد ذراعيها فى جبيرة جصية ، تضرب الأرض من حين لآخر فى ضربات عنيفة بعصا طويلة ، ورجل مسن يدفع الأطفال بعيدا ، عدا واحدا لاشك انه ابنه ، مشغول بتكويم التراب الأحمر فى إناء يشبه قدح الشاى ، ويبول فوقه كى يصنع منه عجينة ، وشاب يقرأ هزلية عنوانها « للعشاق » وعجوز آخر يلبس قميصا متسعا مرقعا مكتوب عليه « مدرسة ملبورن الطبية » ، ويضع على رأسه قبعة من القطن تعلو وجها داكنا ولحية مشبعة بالغبار ، حتى انه يشبه سالب الصورة ، أو شخصية الشيطان فى الأساطير الايرلندية ، وعجوز ثالث يقف عاريا حتى الخصر بكرش عظيم ، يقف منصتا من بعيد ، لأن لديه تابوهات عائلية معقدة تمنعه من الاقتراب والجلوس مع الآخرين .

كان فيليب يشرح التطورات الأخيرة فى صراع أهل البلاد لاستعادة ملكية الأرض التى كانت بأيديهم أربعين الف سنة . لكن هذه الأرض سرقت منهم ـــ أو فى أفضل الأحوال بيعت مقابل أشياء تافهة ـــ على أيدى المستوطنين الأوائل ، واليوم تستقر حكاية الوحشية والقتل والاغتصاب قلقة على ضمير استراليا الليبرالى . وحين كانت حكومة العمال فى الحكم وافقت بالفعل على اعادة أراضى القبائل لاصحابها الأصليين والآن حين عاد المحافظون تزايد الأمل ، على عكس ما هو متوقع ، فى اقرار الاتفاق كان فيليب يشرح لهم هذا الأمر محاذرا ، اما عند الرجل من أهل البلاد فان المسألة كانت أكثر بساطة : ان الأرض أرضه .

وفى نهاية الاجتماع تم ابعاد النساء كى يتحدث الينا الرجال وحدهم — قالوا لنا انهم يرغبون فى ان يصحبونا إلى مكان مقدس . كان هذا امتيازا عظيما وكان اشارة عملية كذلك ، فمن الضرورى لبعض الناس من البيض أن يروا ما يدور حوله النزاع فى حقوق الأرض .

وانطلقنا فى شاحنة حمراء جديدة تماما . وفى مرج مستطيل هبطنا وانتظرنا على حين تقدم ثلاثة رجال ، لان نظام الاقتراب من البقاع المقدسة له اهمية كبرى . وبعد فترة تبعناهم ، ورحنا ندور حول الصخور حتى بلغنا ثغرة وسطها ، وكانت موضوعات الطقوس قد استخرجت ووضعت على الأرض كى نراها ، كان ثمة زوج من القضبان الحديدية ، وكومة ريش وشرائح خشبية وحجر . كانت كلها اجزاء من حكاية ، الحكاية التى تنتمى الى هذه المنطقة من الأرض . فالحكاية هنا هى حركة عبر القارة ، وانت لاتقرأ الحكايات لكنك تمشيها ، والقصة القصيرة يبلغ طولها عدة أميال أما الملحمة فهى تغطى مساحة شاسعة ، وإذا سألت أحدهم : « ما طول حكايتك ؟ » سيكون جوابه : « خمسون ميلا » .

وحكايات أهل البلاد قادمة من تاريخ موغل فى القدم لا تعرف بدايته ، حين كانت الشخصيات الأسطورية تتحرك فى الفراغ الذى لم يتشكل بعد . وكل مغامرة من مغامراتهم قد تحجرت فى جلاميد وصخور ووديان ، حتى اصبحت الأرض تشبه سلسلة من الكلمات المكتوبة بطريقة « برايل » ، وفى البداية يتعلم الطفل أساطيره ، وأساطير عائلته ، وخلال التدشين يتعلم شذرات أخرى ، حتى يأتى اليوم الذى يصبح فيه مستعدا للمشاركة فى احتفال مع قبائل أخرى لملء الثغرات ، وحين يتقدم به العمر تجتمع هذه الصفحات المتفرقة الكثيرة فى كتاب واحد متكامل وحينذاك يصبح مالكا لمجمل الفهم القبلى كله .

وهكذا بالنسبة لناس هم دائما فى حالة حركة من مكان لمكان ، تصبح الحياة سيرا نحو الحكمة ، وقد ترجم الانتروبولوجيون الأوائل الاسم الذى يطلقه أهل البلاد على الاسطورة السابقة على العالم « زمن الحلم » ، واستقرت هذه الترجمة واننى أعتقد أنها ترجمة رديئة ، بل هى خطرة ايضا ، ذلك لأنها تعطى للانسان الأبيض صورة المتفوق الذى يتنازل ويتعطف . وفى البرامج السياحية ، فان الأماكن المقدسة توصف بانها « مواقع حكايات الجنيات الخاصة بأهل البلاد .. » وحين كان فيليب يتحدث عن التراث كان يستخدم دائما كلمة أخرى ، ولست متاكدا ما اذا كان يستخدم كلمة « القانون Law » أو « مجموعة المعتقدات القديمة Lore . واظنه كان يعنى كلا المعنيين ، ولكى نتفهم تعلق أهل البلاد بأرضهم يجب ان نضع فى اعتبارنا أنها « كتابهم المقدس » ، واراضى القبائل غنية بالمعادن ، حتى اليورانيوم ، وهى تعنى عند الاستراليين البيض الثروة وفرص العمل ، وأهل البلاد لا يرفضون مناقشة مسألة التعدين ولكنهم يريدون ان يتم وفق شروطهم . فهم فقط القادرون على أن يحددوا أين يمكن أن يتم الحفر لاستخراج المعادن دون نسف « كتابهم المقدس » .

ثم طرنا إلى « أماتا » . ضوء ساطع يأتى من شمس واطئة . التلال تشبه أشخاصا يجلسون القرفصاء أو الاهرامات الأولى ، كنا قد فقدنا اتصالنا — عن طريق الراديو — باليس سبرنجز وهبطنا فى مساحة رملية سوتها الجرافات — ويسترجع المرء رسوم الرسامين الاستراليين : بقايا أشجار ذات طابع سوريالى فى صحار شاسعة مهجورة ، ونمر بمقابر للسيارات ، ثمة حطام أكثر من الناس . أما المدينة نفسها فهى مجموعة متنافرة من البنايات المربعة ، وأكواخ الصفيح ، وحيانا رجل انجليزى أحمر الوجه من

جلوشستر ، وفوق التراب يركض اطفال عراة ويتدحرجون . وجاء رجل بقبعة الشريف ومسدسه ، وقال الرجل الانجليزى : « منذ عام واحد لم يكن مثل هذا موجودا ، لكنها السينما » ، ففى الأسبوع تعرض أفلام الغرب الأمريكى ثلاث مرات ، حتى أفلام الرعب تجد لها مكانا ، والتأثير خطير حتى أنهم قرروا فى ارنا بيلا ايقاف عرض الأفلام على الاطلاق . وثمة كوخ من الصفيح به قفص من الأسلاك ، هذا هو السجن ، وفيه شابان مبتسمان بعيون لامعة ، يتحدثان إلى العابرين . كما لو أنهما فى فندق . هما يسرقان البنزين كى يستنشقاه ، وقد حكم عليهما بغرامة قدرها مائة دولار ، وفى بعض المستوطنات تغض المحاكم النظر عن الشباب الجانحين من أهل البلاد ، وتصبح ضربات الزنوج العنيفة رياضة عند البيض .

الصباح فى « أماتا » . بيوت من مختلف الأساليب والطرز ، تمت تجربتها ثم هجرت . لمدة أربعين الف سنة ، عاش أهل البلاد الأصليون فى حركة دائمة ، وهم مثل « الأيك » لديهم أداة واحدة هى قضيب حاد ، تستخدم للحفر والقطع والصيد . وهم بلا ثياب ، يشعلون النيران الهائلة طلبا للدفء ، وانقاذا للأمطار ، فهم يجعلون « الاكواخ المحدبة » — أكثر أنواع الاكواخ خشونة — من الاغصان ، وحين تضطرهم الحاجة للطعام إلى الحركة ، ينبذون تلك الاكواخ . أنهم ينبذون أى شيىء زائد عن الحاجة ، واليوم لا تزال هذه العادة قائمة ، فأى شىء اضافى أو زائد يلقى على الأرض حتى تحولت كل المحطات إلى ما يشبه أكوام النفايات — أنهم — غريزيا — لا يميلون للقذارة لكنهم يطلبون الحرية ، وقد يئس « فاعلو الخير » من البيض — من المبشرين إلى مسؤولى الهيئات الحكومية الليبرالية — لأن كل ما يقدمونه « على سبيل الاحسان » ينتهى به المطاف

لأن يلقى على الأرض ، وبعيني الرجل الابيض ، فقد تم عمل كل شيء من أجل « تحسين حال » أهل البلاد الأصليين . قدموا لهم البيوت ، لكن أهل البلاد هؤلاء لا يقاومون فقط الانفصال عن الآخرين ، والتخلي عن عادة تبادل الأحاديث في الصباح الباكر لأنها الوسيلة الوحيدة لانتقال الأخبار عبر المعسكر كله ، بل ان تقاليدهم كذلك تطلب منهم أن يرحلوا عقب كل واقعة موت .

ثم طرنا عبر مزيد من الصحارى . وبين الحين والحين تبدو ثلاثة أو أربعة أكواخ منحدرة السطح من الحديد المتموج ، وطاحونة هوائية من الصلب اللامع تضخ الماء . هي مستوطنات العائدين إلى الوطن ، جاءت نتيجة حركة العودة إلى الأرض ، ونتيجة رفض الموافقة على تآكل الطرائق القبلية . لكنها معتمدة على طرائق القرن العشرين : الشاحنات والبنادق . لازال الرجال يصيدون ، والنساء تعكف على علف الماشية ــ لكنهم لم يعودوا يطوفون بحثا عن الطرائد ولا يعلمون ابناءهم هذا الطواف على نحو ما فعلوا حين كان سلاحهم لا يعدو هذا القضيب الحاد . وهم يقولون انه حتى حيوانات « الكانجارو » قد تعلمت معنى البنادق ، وأصبحت تشم رائحة خطرها من مسافات أبعد .

وقررنا أن ننام في مجرى النهر الجاف . وسرعان ما أشعلت النار في الأغصان الميتة ، ثم طهونا اللحم والبطاطس ، والفطر المعلب . وكان معلمان صغيران جدا من معلمي المدارس في المستوطنة القريبة قد انضما الينا ، كانا قد عادا لتوهما من « كلية تدريب المعلمين » إلى هذه الوظيفة النائية ، ممتلئين بالتفهم يخالطه احساس بالعجز ، ولم يرحب أهل البلاد بهما ، فهم يفضلون ان يكون المعلمون متزوجون ، ويفزعون من وجود

رجل أبيض دون امراة . يقول فيليب : « اما ان المتوافقين توافقا سيئا وصلوا هنا ، واما أنهم مخادعون يريدون إحداث الشقاق بين القبائل ..» .

والحقيقة أن هؤلاء المتوافقين توافقا سيئا يمثلون سلالة خاصة جداً فى كل مكان . خلال رحلتى هذه كنت التقى بهم — شباب أذكياء ، على خصام مع المدن يندفعون داخل الأحراش وهم يحملون كتبا فى الفلسفة والعلوم السياسية وتسجيلات للموسيقى الكلاسيكية ، لكن ثمة نوعا آخر من الأستراليين ، يخفون مثاليتهم وراء قدر كبير من المزاح ، لكنهم مصممون على أن يكونوا جسرا لأهل البلاد الأصليين .

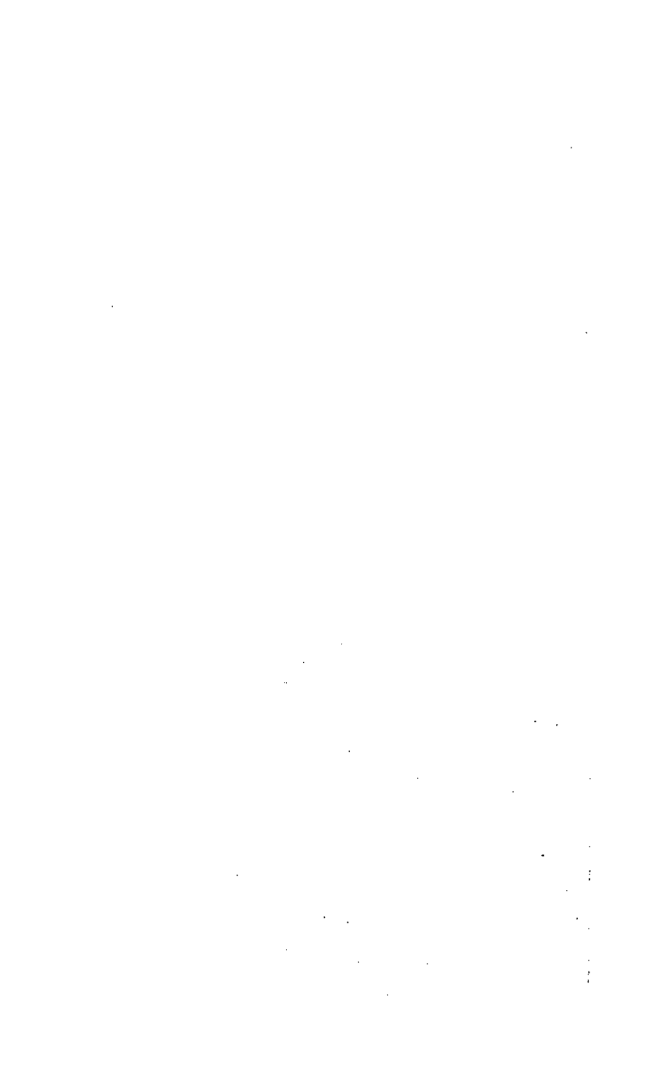
كانت رحلتنا الأخيرة بالشاحنة ، عبر الغروب إلى الظلام ، فى الأحراش على الطرق فى الأرض ذات الحمرة العميقة ، دائما متجهين نحو الأفق ، نحو « اليوتوبيا » . « اليوتوبيا » اسم اطلقه رجل أبيض على مزرعة غنية . أبقار تعبر الطريق وأبقار تخور من العطش ، ووسط الأشجار ثمة كوخ مكشوف من الآجر والخشب تضيئه مصابيح زيتية متوهجة . « تولى » أسترالى شاب جاء ابواه من اوكرانيا وحيانا بالروسية ثم شرع فورا فى مناقشة « الأيك » . جلسنا حول النار وتحدثنا هل سينتهى أهل البلاد الأصليون أم سينتصرون فى حربهم المشروعة ؟ هل سيتم الابقاء عليهم وتمثلهم ؟ هل سيظلون فى عزلتهم كطرائف انثروبولوجية ؟ هل سيجدون طريقة لتطوير تراثهم والتفاعل مع طرائق جديدة للحياة ؟

فى الطائرة إلى ملبورن كان شاب استرالى عاش بين القبائل فى الشمال يتحدث عن جمال عاداتهم وتعقدها ، وعن قواهم الروحية ، وقال : « ان أهل البلاد الأصليين لم يلتقوا أبداً بأناس لهم خصائص داخلية ، وهم يتساءلون إذا كان مثل هؤلاء موجودين .. » .

ورجعنا إلى أستراليا — الأخرى ، أستراليا المدن الجميلة . حيث الناس كرماء أهل مودة ، متفهمون لأعمالنا خير الفهم . أحد هؤلاء قال : « أنت محظوظ ، أنا عشت هنا حياتى كلها دون أن أرى واحدا فقط من أهل البلاد الأصليين .. »

إن من الأيسر بالنسبة له أن يتأثر تأثرا عميقا بعرض « الأيك » حيث الناس يتضورون جوعا فى أرض لا يملكها أحد فى عرض مسرحى ، من أن يتأثر بمأزق أهل البلاد الأصليين ، حسنى التغذية ، على مرمى النظر !





الفصل السادس

شغل المساحة الفارغة

المساحة كأداة :

اننى لا أحب هذه المساحة.، هذه المرة . بالأمس كنا فى جامعة كاراكاس ، نؤدى تحت شجرة ، فى الليل ، وكنا نلعب « أوبو » فى قاعة عرض سينمائية مهدمة مهجورة ، كان المكان يبدو لى لطيفا . واليوم .. دعوتمونى للاشتراك فى ندوة حول مساحات المسرح فى قاعتكم هذه الساحرة ، المسرفة فى الحداثة . لكننى أحس أننى غير مرتاح ، واننى أتساءل : لماذا ؟

أظن أننا جميعا نستطيع أن نلاحظ أنها مساحة عسيرة ، لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حى بين أحدنا والآخر . وإذا لم يقم هذا التواصل ، فإن أى حديث يمكن أن نقوله ، نظريا ، عن المسرح يتناثر حولنا اربا .

وفى فكرى ، فإن المسرح يقوم على خاصية انسانية معينة هى حاجة الانسان أحيانا لأن يدخل فى علاقة جديدة وحميمة برفاقه ، وعلى أى حال ، فإننى حين أتطلع حولى الآن فى هذه القاعة أصل إلى انطباع مؤداة أن كلا قد بقى على مسافة .. وإذا كان علىَّ أن ألعب دورا هنا ، فأول شىء يجب أن أفعله هو أن الغى هذه المسافة . وهذا يذكرنى بمبدأ من أول المبادىء التى اكتشفناها ونحن نعمل فى ظل كل أنواع الشروط ، لا شىء أقل أهمية من الراحة . أن الراحة ـــ فى الحقيقة ـــ تسلب من التجربة كل حيويتها ، وعلى سبيل المثال ، فأنتم جميعا مرتاحون فى مقاعدكم ، وإذا أردت الآن

أن أقول شيئا على أمل الحصول منكم على استجابة مباشرة ، وجب أن أتكلم بصوت مرتفع جدا ، وأن أنقل شحنة من الطاقة لأقرب شخص منى ، وهكذا على طول الطريق حتى نهاية القاعة ، وحتى إذا نجحت فى محاولتى ، فإن استجابتكم ستكون بطيئة جدا ، تعوقها تلك الفجوات القائمة بين الناس ، والتى وضعها المعماريون حتى تبقى مطابقة لشروط التنظيم دون شك . وحيث أن هذا مبنى جديد فلابد أن يحتوى على عدد كبير من المقاعد ، مرتبة بطريقة معينة ، هذا بالاضافة لأن المبانى الضخمة تخضع لاجراءات الوقاية من الحريق ، وهى اجراءات تتزايد صرامة يوما بعد يوم . وهكذا ... فإن الطابع غير المضياف لهذه القاعة يقودنى إلى مقياس بسيط نقيس به الاختلاف بين المساحة الحية والمساحة الميتة . إنه الطريقة التى يتم بها تحديد أماكن الناس الموجودين داخل تلك المساحة ، من حيث علاقة كل بالآخر .

وفى كل تجاربنا ، استطعنا أن نثبت أن الجمهور لن يحس أبدا بأنه يفتقد الراحة إذا أصبح التمثيل — فى الوقت ذاته — أكثر دينامية وحيوية ، خذوا موقفنا هنا الآن : أنتم جالسون مرتاحون فى مقاعدكم ، ولكن ما يتهددكم هو خطر السقوط فى النوم !

واحدى الصعوبات التى تمثلها مساحة كهذه هى المسافة — بكل معانى الكلمة — التى تتضمنها . لهذا فإن ترتيب مقاعدكم — وهو الترتيب المعتاد بطبيعة الحال — يعتمد على أن هذه الطريقة هى أكثر الطرق ملاءمة لحشد الحد الأقصى من الناس معا ، ويؤدى إلى أن كلاً منا سيظل يحدق فى قفا الشخص الجالس أمامه ، وأظنكم توافقوننى على أن القفا ليس أفضل أجزاء جسم الجار .

وثمة ظاهرة وثيقة الصلة بهذه وهى أن صوتى يصل اليكم خفيضا عبر هذه القاعة ، ليس فقط بسبب نظام الترجمة الفورية ، ولكن أيضا بسبب المساحة التى عليه أن يقطعها ، ولو أننى ممثل فسأكون مضطرا لأن أتكلم بطريقة أكثر بطئا وأكثر تشديداً وأقل تلقائية . ولو أننا كنا أقرب ، لو أننا كنا متقاربين معا ، لكان تفاعلنا أكثر دينامية .

ولا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروطا معينة ، ومن السهل أن تلاحظ الثمن الذى تدفعه مقابل كل من العوامل التى تحدد اختيار المساحة .

لنفرض أننا سنقدم مسرحية فى هذه القاعة . سيكون أمامنا بديلان نختار واحدا : الأول أن نضع الممثلين جميعا على ارتفاع معين فوق الجمهور ، وسيؤدى هذا ، فورا ، إلى خلق علاقة جديدة بيننا ، تصوروا لو أننى تسلقت هذه المائدة التى أجلس اليها ! ستكونون مضطرين جميعا لأن تتطلعوا نحوى ، وأنا أصبحت انسانا خارقا ، أسطورة ، أهبط ينظرى إلى الجمهور من تحتى ، مثل سياسى سيلقى خطابا ، وتلك هى العلاقة الزائفة ، التى ميزت المسرح مئات السنين .

البديل الآخر سيكون أن نضع الممثلين فى نفس مستوى الجمهور . وسأحاول هذا الآن . هل ترون ؟ لا ، لن تستطيعوا ، لأن معظمكم لن يرانى على الاطلاق ! ، وستهبط علاقاتى الممكنة إلى عدد قليل من الناس ، مثلا .. هذا الذى يلبس النظارات ، ويجلس قريبا جدا منى ، أو ذاك الذى يقف هناك إلى جوار المرايا ، أو هذه السيدة التى تجلس على الأرض هنا إلى يسارى . أما أنتم الباقون فستكون لكم تلك الوجوه غير المعبرة التى لأولئك الناس « المهمَلين » . وليس الخطأ خطأكم ، هو فقط لأن الطريقة التى أُجلستم بها لا تقدم سوى فرصة محدودة لاقامة علاقات حقيقية بيننا .

وقد تكون احدى وسائل حل المشكلة فى هذه المساحة الخاصة هى رفع الجمهور إلى موقع أعلى ، لكن نظرة واحدة كافية كى توضح لنا أن هذا سيكون بغير جدوى ، فرغم أن هذه القاعة لها عمق ، الا أن ارتفاعها لا يكفى . بعبارة أخرى أن عدد الناس الذين يمكن أن يوضعوا فوق مستوى الممثلين سيكون ضئيلا جدا .

حتى لو أننا نجحنا فى أن نجعل الجمهور فوق الممثلين ، فسنرى أن هذا الموقف الذى خلقناه له نتائجه ، فأنت حين تنظر إلى الممثل أسفل منك ستقوم علاقة درامية جديدة ، وسيتعدل — مرة أخرى — معنى الحدث المسرحى كله . هذا اللون من التغير يجب أن يُدرس بعناية ودقة ، ولا يُنظر اليه على أنه شىء عارض .

فى انجلترا ، وهى بلاد لم يكن فيها أبدا مسرح قومى ، فقد تقرر — لأسباب غريبة متعلقة بالكبرياء — اقامة مسرح قومى ، وهكذا وجدت نفسى عضوا فى لجنة مهمتها ارشاد خطط المعماريين . وفى الاجتماع الأول من اجتماعاتنا القليلة وُجهت الينا أسئلة مثل : « ما هى الزاوية المثالية لوضع المقاعد ؟ .. » فكان جوابى : « لا تجهدوا أنفسكم فى وضع تخطيطات للمسرح ، انسوا القواعد الرياضية ولوحات الرسم لفترة قصيرة ، وخصصوا ثلاثة أو ستة شهور لاقامة علاقات بأناس من مختلف المهن ، راقبوهم فى الشارع وفى المطاعم وأثناء مشاجرة . كونوا عمليين ، اقعدوا على الأرض وتطلعوا لفوق ، اصعدوا قدر الامكان وانظروا أسفل منكم ، امضوا إلى ما وراء الناس ، وفى وسطهم ، وأمامهم ، ثم استخلصوا النتائج العلمية والهندسية من التجربة التى اكتسبتموها .. »

ونحن نستطيع أن نفعل ذات الشىء هنا فى هذه القاعة . وعلى سبيل المثال ،

لو اننى نحيت الميكرفون جانبا ، وحاولت أن أوصل صوتى اليكم . فلن يمنحكم هذا الصوت متعة ولا دفئا ، لأن هذه البيئة ــ أعنى خصائص الجدران والسقف ــ تجرد الكلمات والأصوات من الحياة . نحن فى مبنى حديث وصحى ، من شأنه أن يعقِّم الصوت . ودار العرض السينمائية التى كنا نعرض فيها كاراكاس كانت أفضل بهذا الخصوص ، لأن جدرانها الحجرية تتيح مزيدا من تردد الصوت ، أما المكان الذى كنا نعرض فيه الاسبوع الماضى فى فرنسا فكان أفضل بكثير ، فقدمنا العرض فى الهواء الطلق ، على مساحة ذات أرضية حجرية ، مما أتاح ترددا غير عادى للصوت .

الشىء الهام ليس هو المساحة من الناحية النظرية ، لكن المساحة من حيث هى أداة .

وإذا اقتصر هدفنا الآن على تقديم نص محدد ، لكل كلمة فيه معناها ، كان علينا أن نضع حواجز قليلة لتقسيم المساحة هنا وهناك ، وأن نجمع الجميع معا فى مساحة صغيرة حتى يستطيع الممثلون أن يتكلموا بسرعة ، وأن ينظروا فى كل الاتجاهات ، على هذا النحو يمكن أن تتحول هذه القاعة إلى مكان ملائم ومرض ، ورغم أن خصائصها الصوتية ليست الأفضل ولا هى الأكثر رومانسية ، الا أنها يمكن أن تستخدم كما هى . ونستطيع أن نصفها بأنها « وظيفية » .

ثم علينا بعد ذلك أن نفحص وظائف مختلفة . فإذا كنا نريد أن نقدم « أوديب » ، وإذا كنا نريد للجمهور أن يتأثر انفعاليا بالطبقات العميقة من صوت الممثل ، فإن هذا يستحيل فى هذه القاعة . أما إذا كان هدف تقديم المسرحية ــ على وجه الدقة ــ هو خلق عالم بارد أبيض ، مثل هذا الذى نحن فيه ، فلا شك أننا سنجد هنا المكان المثالى ، ولو كان هدفنا تحرير الخيال ،

وجذب الجمهور نحو عالم خيالى ، فلا شك أن هذا ــ كما ترون ــ سيزيد من صعوبة العمل .

ومشكلة المساحة مشكلة نسبية . ونحن نستطيع دائما ترتيب هذه القاعة ، وقد نستعين بمصمم يخفى معالمها ويغيرها تماما ، وإذا نحن فعلنا ذلك فقد وضعنا أنفسنا وجها لوجه أمام سؤال آخر : إذا كان الأمر كذلك ، فلم لا نقدم عروضنا فى المسرح ؟ . إن العلاقة بين الحدث المسرحى ومكان له طبيعته الخاصة ستنتهى فور أن نشرع فى اعادة بناء المكان .

فى المسرح ، ثمة أشياء تساعد ، وأخرى قد تعوق . وخارج المسرح نجد نفس العناصر .

وحين نترك المساحات التقليدية ، وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء ، أو نحو أو حظيرة ، أو أى مكان فى الهواء الطلق ، فإن هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبة فى ذات الوقت .

الميزة تتمثل فى أن علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم ، لا يمكن أن تقوم أبدا فى أى شروط أخرى ، وهذا يعطى المسرح أنفاس حياة جديدة . ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية ــ ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح ــ هى ميزة درامية عظيمة .

وأهم أمر يجب وضعه فى الاعتبار ، وهو فى الحقيقة ما يميز مكانا عن مكان هو مسألة التركيز . لأنه إذا كان ثمة اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية ــ وهو اختلاف من الصعب جدا أن نحدده ــ فهو دائما اختلاف فى التركيز ، فالحدث على المسرح قد يشابه أو يطابق حدثا فى الحياة ، ولكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة يصبح التركيز عندنا أعظم . هكذا نجد أن المساحة والتركيز هما عنصران لا ينفصلان .

إذا كان الهدف من العرض هو خلق صورة للتشوش والاختلاط ، فلا شك فى أن ناصية الشارع ستكون خير مكان ، أما إذا كان الهدف هو تركيز الاهتمام على نقطة بعينها ، وكانت هناك مصادر للضجيج من الخارج ، أو كانت القدرة على الرؤية رديئة ، أو إذا كانت الأحداث تقع متزامنة فوق المتفرج وأسفل منه ووراءه وإلى جانبه ، فسيجد التركيز أمرا مستحيلا .

وقد قمنا ببعض التجارب كان فيها الممثل يترك الخشبة ويتحرك وسط المتفرجين ، باذلا أقصى جهده لتحقيق علاقة الممثل بالمتفرج . هذه العلاقة ستعتمد على أبعاد المساحة وعلى سرعة الحركة والطريقة التى يتكلم بها الممثل وطول زمن التجربة ، لأن ثمة لحظة قادمة ستنتهى فيها هذه العلاقة ويتحطم التواصل وتنتهى التجربة إلى لا شىء . وهذا يوضح المدى الذى تحدد فيه المسافة والزمن والصوت فى مساحة معينة شروط الحدث تحديدا تاما .

وليست هناك قواعد صارمة تحدد لنا ما إذا كانت المساحة حسنة أو رديئة ، والحقيقة أن كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق والمضبوط الذى علينا أن نطوره عن طريق التجريب الدائم ، عن طريق التجريبية القائمة على الحقائق .

هذا هو الأمر إذن . مزيدا من التنظير ! .

مسرح « البوف دى نور » (Les Beuffes Du Nord)

ان ثلاث سنوات من الأسفار والتجريب قد علمتنا — بأصعب الطرق — معنى أن تكون المساحة جيدة أو أن تكون رديئة . يوما قالت لى ميشلين روزان : « هناك مسرح وراء محطة جاردى نور (G are du

(Nord نسى الجميع كل شىء عنه ، لكننى سمعت أنه لايزال موجودا .
لنذهب ونراه ! .. » وهكذا قفزنا إلى السيارة ، وحين بلغنا المكان الذى
يفترض أن يكون فيه المسرح لم نجد شيئا . مجرد مقهى ومتجر ، ثم تلك
الواجهة ذات النوافذ الكثيرة النموذجية فى مجمعات الشقق الباريسية فى القرن
التاسع عشر . لكننا لاحظنا وجود عارضة مقلقلة ، أزحناها فكشفت عن
ثغرة دخلنا منها وزحفنا فى نفق مترب ، واستقمنا فجأة كى نكتشف
مسرح « البوف دى نور » : محترق ، متداع ، مخطط بآثار المطر ، تعلوه
البثور والندوب ، لكنه لا يزال نبيلا وانسانيا ، يتوهج الأحمر فيه ، ويأخذ
مجامع القلب .

واتخذنا قرارين : أحدهما أن نبقى على المسرح تماما كما كان ، وألا نمحو
أثرا واحدا من آثار السنوات المائة التى انقضت عليه ، والثانى أن نعيد اليه
الحياة الجديدة بأسرع ما يمكن . ونصحنا الناصحون بأن هذا شىء
مستحيل ، وأبلغنامسؤول وزارى أن الأمر يستغرق سنتين حتى نحصل على
المال والتصريحات اللازمة ، لكن ميشلين رفضت حججهم وقبلت
التحدى ، وبعد ستة شهور افتتحنا بعرض « تيمون الأثينى » .

أبقينا على المقاعد الخشبية القديمة فى الشرفة ، لكننا وضعنا عليها طلاء
جديدا وفى ليالى العرض الأول التصق البعض بمقاعدهم حرفيا ، واضطررنا
لدفع تعويضات لبعض السيدات سريعات الغضب اللائى كان عليهن أن
يتركن أجزاء من جونلاتهن وراءهن على المقاعد .

ولحسن الحظ ، كان ثمة تصفيق عظيم ، لكنه أدى ، حرفيا ، لانهيار
القاعدة ، تقلقلت كتل ضخمة من الزخارف الجصية بفعل تردد الصوت ،
وسقطت من السقف ، وبالكاد أخطأت رؤوس المتفرجين ، بعدها تم
كشط السقف ، لكنه ظل محتفظا بخصائص صوتية غير عادية .

وضعنا – ميشلين وأنا – سياسة للمسرح : يجب أن يكون بسيطا ومفتوحا ومحتفيا بجمهورة ، لن تكون المقاعد مرقمة ، وسيوحد السعر لجميع الأماكن ، وسيكون هذا السعر أقل ما يمكن ، نصف أو ربع سعر مسارح البوليفار . كنا نهدف لأن نجعل المسرح متاحا لهؤلاء الذين يأتون من ضواحى المدينة ، ولا يكون السعر عائقا عن مجيئهم فى جماعات من أربعة أو خمسة ، وقدمنا حفلة نهارية – وجمهورها دائما من أفضل الجماهير وأكثرها حرارة – بسعر أقل يوم السبت ، وبهذه الطريقة أتحنا لكبار السن الذين يخشون الخروج فى الليل أن يأتوا للمسرح ، كذلك قررنا أن نمنح أنفسنا حرية اغلاق المسرح وقتما تشاء ، وأن نقدم عروضا حرة فى أعياد الميلاد والفصح لاولئك الوافدين من الأحياء المجاورة .

كنا نريد ورشاً مسرحية ، وأعمالاً للأطفال ، أو امكانية أن نذهب إلى التجمعات بارتجالياتنا ، بحيث لا يتحول هذا المسرح إلى مسرح ريبرتوار ، بل يبقى كمركز مسرحى وبطبيعة الحال فإن هذا كله يكلف أكثر من ادارة مسرح ليلة بعد ليلة بالأسعار العادية . ورغم الدعم الصادق من وزير الثقافة الجديد ميشيل جاى ، الا أن معونة الحكومة الفرنسية لم تكن كافية . ضربة الحظ بالنسبة لى كانت شريكتى ميشلين ، انها هى – بتوهجها وأصالة رؤيتها – التى مكنتنا من السير على الحبل المشدود والبقاء .

اجتماع الطير

فى السنوات التى سبقت استقرارنا فى « البوف دى نور » ، لم نكن نؤمن أبدا بالتعبير الجسدى كغاية فى ذاته ، رغم اننا اشتغلنا على الجسد واشاراته ودرسنا الأصوات كوسائل للتعبير ، لكننا لم نتصور أبدا أن هذا يعنى استبعاد أشكال اللغة المعتادة لنا . وكذلك اشتغلنا على الارتجال الحر

أمام مختلف أنواع الجمهور بهدف واحد بسيط : أن نفهم على نحو أفضل الروابط القائمة بين حقيقة شكل من الأشكال ونوعية ما يتلقاه الجمهور .

وبالضرورة ، كنا نحن أنفسنا البداية ، ولكى نتقى خطر الدوران فى دوائر نرجسية ، فقد كان ضروريا ـــ على نحو مطلق ـــ أن نتلقى الصدمة من الخارج ، وهذا ما يحدث حين نحاول العمل على شىء يتحدى فهمنا ويرغمنا على النظر إلى ما وراء عالمنا الشخصى .

وسرعان ما تحولنا نحو الشاعر الصوفى (فريد الدين) العطار ، الذى ينتمى إلى تراث يناضل فيه المؤلف نفسه كى يقدم حقيقة أعظم من خيالاته وأفكاره الشخصية . أنه يحاول أن يسكب تصوراته الخيالية فى كون يتجاوزها ويمتد إلى ما وراءها امتدادا بعيدا . و « اجتماع الطير » عمل له وجود ومستويات بلا حصر ، انه المحيط الذى نحن بحاجة اليه . وبدأنا نقترب منه بنشاط خطوة بعد خطوة .

قدمنا شذرات قصيرة من « اجتماع الطير » فى أحراش أفريقيا ، وفى ضواحى باريس ، وبالاشتراك مع الشيكانو « فى كاليفورنيا ، وبالاشتراك مع الهنود فى مينسوتا وعلى نواصى الشوارع فى بروكلين ، دائما فى أشكال مختلفة ، أشكال تمليها ضرورة التواصل ، وكنا نكتشف دائما ـــ بانفعال عظيم ـــ أن مضمونها كان عالمياً حقا ، وأنه يستطيع أن يتخطى كل الحواجز الثقافية والاجتماعية فى يسر .

وفى الليلة الأخيرة لنا فى بروكلين فى ١٩٧٣ قدمنا ثلاث صياغات مختلفة : الأولى فى الثامنة بعد الظهر ، كان مسرحا خشنا ، مبتذلا ، فكاهيا ، مليئا بالحياة . الثانى فى منتصف الليل ، كان بحثا عن المقدس والحميم والمهموس وضوء الشموع . الصياغة الأخيرة بدأت فى ظلام الخامسة من الصباح وانتهت مع شروق الشمس . وكانت فى شكل

الكورال ، وقد حدث كل شيء عن طريق أغنية مرتجلة . وفى الفجر قبل أن يتفرق أعضاء الفرقة لعدة شهور تالية قلنا لأنفسنا : فى المرة القادمة سنحاول أن نجمع كل هذه العناصر المختلفة معا فى ذات العرض .

وانقضت عدة سنوات قبل أن يبدو لنا أننا نستطيع الرجوع إلى العطار . هذه المرة كان لنا هدفان : أن نستبدل بالارتجال عرضا ليس ثابتا بالضرورة لكنه على قدر من الاستقرار بحيث نستطيع اعادته كلما كان ذلك ضروريا . ثم أن نستبدل بالانطباعات الجزئية والشذرات التى كنا نقدمها فى الماضى ، محاولة اقتناص القصيدة فى كليتها ، وحكايتها على نحو أكثر امتلاء .

والآن طرأ عنصر جديد وكبير فى عملنا . كاتب ذو موهبة عظيمة وحساسية فائقة أصبح ، تدريجيا ، جزءا من عملنا ، هو جان ـــ كلود كاربير الذى تولى المسؤولية عن تيدهيوجز . فى البداية كان يجلس فى ركن ـــ هادئا ، يراقب ، ثم انضم الينا فى التدريبات والارتجالات ، واقترح تيمات ، وكتب شذرات من سيناريوهات ، ووقت أن بلغنا « البوف دى نور » ، كان هو الذى تولى معالجة تلك المسألة المرعبة ، وهى اقتناص شكسبير فى تلك اللغة الأقل ملاءمة للهدف ، اللغة الفرنسية . وحين أصبح « اجتماع الطير » مشروعا حقيقيا ، كان هو قد أصبح جزءا منا بوسعه أن يقدم لابداع الجماعة اسهامه المتميز الذى لا يمكن أن يصدر الا عن متخصص ، عن كاتب . تماما كما كانت سالى جاكوب ـــ التى أصبحت جزءاً من عملنا منذ مسرح القسوة ـــ تقدم اسهامها المتميز كمصممة .

فى اجتماع الطير كما فى سواها من الأساطير والتراث ، يتم تصوير العالم المرئى باعتباره وهما ، ظلا ساقطا على سطح هو الأرض . وبطبيعة الحال ، هو نفس الشيء فى المسرح . المسرح عالم من الصور ، وروعة المسرح هى فى استحضار الأوهام . وإذا كان العالم وهما أصبح المسرح وهماً داخل

الوهم ، وحسب وجهة نظر معينة ، فإن المسرح يمكن أن يكون مخدرا بالغ الخطر . وأحد وجوه النقد التى وجهت لسنوات طويلة ، طويلة ، ضد ما يمكن أن نسميه المسرح البورجوازى ، هو أنه حين يلقى انعكاسات الأوهام ثانية على الجمهور ، فهو يدعم أحلام هذا الجمهور ومن ثم يدعم عماه وعجزه عن رؤية الحقيقة .

لكن هذا الأمر — شأنه شأن أى شىء آخر — يمكن النظر اليه على نحو معاكس ، ففى المسرح تكون الأوهام أقل كثافة وتجسدا من حيث انها تفقد ذلك الارتباط الضارى بذات القوى التى تجعل تحطمها فى الحياة مستحيلا ، وحقيقة أن هذه ليست سوى تصوير خيالى يجعلها من الممكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة ، تلك الطبيعة المزدوجة هى التى يمكن عن طريقها الاقتراب من معنى « اجتماع الطير » ، فمن ناحية يمكن القول فى « اجتماع الطير » بأنك حين تلتفت نحو انطباعات الحياة فأنت ترى الحياة . لكنك حين تلتفت للناحية الأخرى فأنت ترى ما وراء الأوهام ، ويظهر كلا العالمين : المرئى وغير المرئى .

الزبد والسكين :

ثمة شىء عالمى أو كُلى فى المسرح ، يعوزه التخصيص ، مثل الزبد . وثمة شىء خاص أو نَوْعى مجرد من العالمية ، مثل الباب الموصد . أو فلنأخذ صورة الزبد والسكين . العنصر العالمى هو الزبد ، والخاص هو السكين .

عند شكسبير ، على سبيل المثال ، نجد كلا العنصرين ، لذلك يسأل السائل : كيف يمكن أن نجد هذا الشكسبير الخارجى ؟ ألا يمكن الحصول على الزبد والسكين بطرق أخرى ؟ فى « المركز » استكشفنا أساليب عديدة ، لكننا لم نصل بعد نقطة التأليف .

كان في « أوبو ملكا » طاقة عظيمة ، وأعطاها شكلها القدرة. على اجتذاب أي جمهور وادخاله في علاقة بهذه الطاقة ، غير أن « أوبو ملكا » ، لم تستطع أبدا أن تمس حياة داخلية خبيثة ، وهو ما كان عرض « الأيك » يفعله في أفضل عروضه ، من الناحية الأخرى ، فإن عرض « الأيك » — بسبب طبيعته الخاصة ذاتها — لم يكن طيِّعا بالنسبة لأى متفرج ، وثمة متفرجون استجابوا له استجابة سلبية تماما . ان طبيعة عرض « الأيك » ذاتها هي التي حالت بينه وبين اكتساب ذلك النوع من الطاقة الذى يجتذب المتفرجين نحو العرض دون مقاومة . هي مسرحية تتطلب شيئا من المتفرج ، وهي لا تستطيع أن تمد الانتباه إلى ما وراء ما يريد الجمهور أن يعطيه ، والشكل المثالي هو وجود الاثنين معا : الطاقة الداخلية والطاقة الخارجية .

وأكثر ما اقتربنا من هذا الشكل المثالي كان حين لعبنا مسرحية فارس أفريقية هي « العظمة » (L'os) إلى جانب « جتماع الطير » . ان الحيوية الفكاهية الخشنة في « العظمة » لا يمكن تقدير قيمتها من حيث انها أتاحت اقترابا أكثر طواعية لأولئك الذين يمكن أن يكونوا معادين ومغلقين ازاء « اجتماع الطير » ، انها قد بعثت فيهم الدفء . هاتان المسرحيتان المرتبطتان معا في « برنامج مزدوج » جعلتا من الممكن أن تبدأ الأمسية على مستوى متاح ميسور ، ثم تنتقل منه إلى شيء أكثر عمقا . لكن المسرحيتين بقيتا دائما وحدتين مستقلتين . ورغم اننا حاولنا في « اجتماع الطير » أن نجمع عناصر كوميدية إلى جانب عناصر جادة وصعبة ، الا أن هذا لا يمكنه المضي بعيدا ، بالنظر لطبيعة هذه المسرحية ذاتها .

في « بستان الكرز » كان ثمة حركتان : ايقاع موجه نحو المتفرجين (كما في « أوبو ملكا ») وآخر يتجه صوب الداخل (كما في « الأيك ») ، أما

فى « كارمن » فإن القدرة الهائلة للتعبير الموسيقى فرضت الانتباه على المتفرج واجتذبته نحو عالمها السرّى .

وفى « الماهابهاراتا » سأبدأ البحث من جديد ، وربما استطعنا ــ هذه المرة ــ أن نجمع كل تلك العناصر معا فى شكل واحد .

بستان الكرز

مسرحية « بستان الكرز » لها أربع صياغات باللغة الفرنسية ، وأكثر من ذلك بكثير فى الانجليزية ، رغم ذلك يجب أن نحاول من جديد . فمن الضرورى اعادة تقويم الصياغات الموجودة بانتظام . لأنها تحمل دائما طابع الزمن الذى أعدت فيه شأنها فى ذلك شأن العروض التى لم تعد باقية .

وفى وقت من الأوقات ، كان المرء يظن أن النص يجب أن يعاد خلقه بحرية ، مثل حرية الشاعر ، لاقتناص مزاجه العام ، أما اليوم ، فإن الاخلاص هو الاهتمام الرئيسى ، وهو منهج يحتم ضرورة تقدير وزن كل كلمة مفردة ، واخراجها إلى بؤرة حادة . وهذا أمر بالغ الأهمية بالنسبة لتشيكوف ، لأن الدقة هى السمة الأساسية التى يتسم بها . واننى أستطيع مقارنة ما يدعى ــ على نحو فضفاض ــ شعرا فى أعماله بما يمثل الجمال فى الفيلم ، أعنى تتابع الصور الطبيعية الصادقة . كان تشيكوف يبحث دائما عما هو طبيعى . وكان يريد للعروض أن تكون رائقة شفافة كالحياة نفسها ، لذا ، فمن أجل اقتناص جوه الخاص ، يجب على المرء أن يقاوم اغراء الالتفات « الحرفى » للعبارات التى هى ــ فى الروسية ــ البساطة ذاتها . وكتابة تشيكوف كتابة بالغة التركيز ، تستخدم الحد الأدنى من الكلمات ، وهى على نحو ما ــ تشبه كتابة بنتر أو بيكيت . ومثلهما أيضا فإن المهم فى أعماله هو البناء والايقاع والشعر المسرحى الخالص الذى

لا يصدر عن استخدام كلمات جميلة ، بل عن استخدام الكلمة الصحيحة فى اللحظة الصحيحة . وفى المسرح ، يستطيع أحدهم أن يقول كلمة « نعم » على نحو لا تعود فيه « نعم » هذه كلمة عادية ، بل يمكن أن تصبح كلمة جميلة ، لأنها التعبير الكامل عن شيء لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى .

وحيث أننا قررنا الاخلاص ، فقد أردنا أن يكون النص الفرنسى هو تماما النص الروسى ، أى أن يكون كل تفصيل فيه قويا وواقعيا . وكانت المغامرة تتمثل فى السقوط إلى بلاغة زائفة ، فالمرادفات ممكنة فى الكتابة الأدبية وفى لغة الحديث ، لكنها — من الناحية الأخرى — غير قابلة للتصدير . وقد استخدم جان — كلود كاربير ألفاظا بسيطة ، محاولا أن يزود الممثلين — من جملة لجملة — بحركة الفكر كما أدركه تشيكوف ، مع احترام تفاصيل التوقيت الذى يبتدى فى الفواصل وعلامات الترقيم . وشكسبير لم يستخدم علامات الترقيم لكنها أضيفت فيما بعد ، ومسرحياته تشبه البرقيات ، وعلى الممثلين أنفسهم أن يكونوا مجموعات من الكلمات . أما عند تشيكوف ، فإن الأمر على النقيض ، فعلامات الوقف الجزئى والكلى ونقاط الحذف كلها ذات أهمية أساسية ، هى فى مثل الأهمية الأساسية التى تتخذها « فترات الصمت والتوقف » التى ينص عليها بيكيت . وإذا فشل المرء فى ملاحظتها فسيفقد الايقاع والتوتر فى المسرحية . فى أعمال تشيكوف تمثل علامات التوقيف أو الترقيم سلاسل من الرسائل المكتوبة بالشفرة ، تسجل علاقات الشخصيات ومشاعرها ، واللحظة التى تلتقى فيها الفكرة بالأخرى أو تتخذ مسارها الخاص ، وتمكننا هذه العلامات من ادراك الكلمات المخفية .

وتشيكوف صانع أفلام لا ينقصه شيء . لكنه بدل أن ينتقل من لقطة لأخرى ــ أو ربما من مكان لآخر ــ ينتقل من عاطفة لأخرى قبل أن تصبح ثقيلة الوطء . فى اللحظة الدقيقة التى يخشى فيها على المتفرج أن ينغمس تماما فى الشخصية ، يأتى موقف غير متوقع ليقطع السياق . فلا شيء ثابت . ان تشيكوف يصور أفرادا ومجتمعا فى حالة تغير دائم ، وهو درامى حركة الحياة ، تتزامن عنده الجدية والابتسامة ، التسلية والمرارة . تحرر تماما من « الموسيقى » و « الحنين » السلافى الذى لازالت تحتفظ به نوادى باريس الليلية ، وهو قد قال مرارا أن مسرحياته كوميديات ، وكان هذا موضوع الخلاف الأساسى مع ستانسلافسكى . كان ينفر من ذلك الأسلوب الدرامى ، والبطء الثقيل الذى يفرضه المخرجون .

لكن من الخطأ الاستنتاج بأن « بستان الكرز » يجب أن تقدم على انها مسرحية فودفيل . ان تشيكوف مراقب لا نهائى لتفاصيل الكوميديا الانسانية . وهو ــ كطبيب ــ كان يعرف معنى بعض ألوان السلوك ، وأن يميز ما هو أساسى ، وأن يعرض التشخيص الذى توصل اليه . رغم أنه كان يكشف عن رقة وحنو ، وعن تعاطف متفهم ، الا أنه لم يغرق فى العواطف أبدا . والحقيقة أنه من الصعب تصور طبيب لا يكف عن ذرف الدموع على مرض المرضى . كان يعرف كيف يتوازن بين العاطفه والبقاء على مسافة .

والموت فى أعمال تشيكوف ــ الذى كان يعرفه جيدا ــ كلى الحضور ، ولكن ليس هناك شيء سالب أو كريه فى حضوره . والوعى بحضور الموت توازنه الرغبة فى الحياة ولدى شخصياته حس باللحظة الراهنة ، وتوق إلى تذوقها حتى النهاية . وكما فى التراجيديات نجد انسجاما بين الحياة والموت .

وقد مات تشيكوف شابا ، بعد أن ارتحل كثيرا وكتب كثيرا ، وأحب كثيرا ، وشارك فى أحداث زمانه ، فى مخططات عظيمة للاصلاح الاجتماعى . مات بعد أن طلب بعض الشمبانيا بفترة قصيرة ، والعربة التى حملت تابوته كان مكتوبا عليها « محار طازج » . ان وعيه بالموت ، وباللحظات الثمينة التى يمكن أن تعاش ، يمنح عمله احساسا بما هو نسبى . بكلمات أخرى هى وجهة نظر يبدو فيها ما هو تراجيدى عبثياً بعض الشىء .

وفى أعمال تشيكوف . لكل شخصية وجودها ، وليست هناك واحدة منها تشابه الأخرى ، خاصة فى « بستان الكرز » التى تقدم صورة مصغرة لكل الاتجاهات السياسية الموجودة آنذاك . ثمة هؤلاء المؤمنون بالتحولات الاجتماعية ، والمرتبطون بماض قد انتهى ، لكن أيا منهم لا يحقق الاشباع أو الاكتمال ، وإذا نظر اليهم من الخارج فقد يبدو وجودهم فارغا وغير ذى معنى . لكنهم يحترقون فى أتون رغبات عارمة ، ليسوا مخدوعين ، بل هم على العكس تماما ، فكلهم باحث عن كيفية لحياة أفضل ، عاطفيا واجتماعيا على السواء . والدراما عندهم هى أن المجتمع ــ العالم الخارجى ــ يعوق انطلاق طاقاتهم ، وتعقد سلوكهم لا يبدو فى الكلمات لكنه ينبثق عن البناء الفسيفسائى من تفاصيل بلا نهاية . والشىء الأساسى هنا هو ألا ننظر لهذه المسرحيات على أنها مسرحيات عن أناس كسالى ، لكنهم أناس ذوو حيوية فائقة فى عالم ، لا مبال ، مرغمون على أن يحيلوا أصغر الأحداث إلى دراما ، لأن بهم توقا عارما للحياة ، ولأنهم لا يستسلمون .

الماهابهاداتا :

احدى الصعوبات التى تواجهنا حين نرى المسرح التقليدى فى الشرق أننا نعجب به دون أن نفهمه ، وما لم نملك مفاتيح الرموز ، فسنبقى

خارجه ، مبهورين — ربما — بالسطح ، لكننا عاجزون عن التواصل مع الحقائق الانسانية التى بدونها ما كان يمكن لهذه الأشكال المعقدة من الفن أن توجد أصلا .

وفى اليوم الأول الذى شهدت فيه عرضا من عروض « الكاتاكالى » ، سمعت كلمة كانت جديدة تماما بالنسبة لى : « الماهابهاراتا » ، كان ثمة راقص يؤدى مشهدا من هذا العمل ، وكان ظهوره المفاجىء أول مرة من وراء الستار صدمة لا تنسى . كانت ثيابه حمراء وذهبية ، ووجهة أحمر وأخضر ، وأنفه مثل كرة بيضاء من كرات البلياردو ، وأطراف أصابعه مثل المدى ، وبدل اللحية والشارب ثمة قمران أبيضان على شكل هلالين يخرجان من شفتيه ، وجفناه ينغلقان وينفتحان كعصى النقر على الطبل ، وأصابعه تنقل وسائل شفرية غريبة . ومن خلال حركاته العنيفة الرائعة أحسست أن حكاية تروى ، لكن .. أى حكاية ؟ لم أستطع الا أن أحدس أنها شيء أسطورى وبعيد ، ينتمى لثقافة أخرى ، لا علاقة له بحياتى .

وتدريجا أيقنت ، حزينا ، أن اهتمامى كان يتناقص مع تلاشى الصدمة البصرية ، وبعد الاستراحة عاد الراقص دون مكياجه ، لم يعد الآن نصف إله لكنه هندى لطيف يلبس الجينز ، وصف المشهد الذى كان يؤديه وأعاد الرقص ، وانتقلت الحركات الكهنوتية خلال انسان اليوم ، وأفسحت الصورة الرائعة المستغلقة على الفهم مكانها لصورة أكثر عادية وطواعية ، ورأيت أننى أفضلها على هذا النحو .

المرة الثانية التى لقيت فيها « الماهابهاراتا » كانت عن طريق سلسلة من الحكايات ، حكاها أستاذ السنسكريتية المرموق فيليب لافاستين — فى انفعال وحماس — لى ولجان كلود كارير ، ومن خلاله بدأنا نفهم أن هذا العمل من أعظم الأعمال فى تاريخ الانسانية ، وأنه — مثل كل الأعمال

العظيمة ـــ بعيد جدا عنا وقريب جدا منا فى آن . أنه ينطوى على أعمق أشكال التعبير عن الفكر الهندى ، وأنه أستطاع ـــ لأكثر من ألفى سنة ـــ أن ينفذ ـــ بحميمية ـــ إلى الحياة اليومية فى الهند ، حتى أن شخصياته ـــ عند ملايين كثيرة جدا من الهنود ـــ تحيا حياة أبدية ، وهى حقيقية مثل أفراد عائلاتهم ، يتشاجرون معهم ويطرحون عليهم الأسئلة .

وقفنا ـــ جان ـــ كلود كاريير وأنا ـــ مبهورين تماما فى الساعة الثالثة من صباح أحد الأيام فى شارع سان أندرية ديزارت ، بعد جلسة استماع طويلة لتلك الحكايات ، وصلنا إلى تفاهم مشترك : لابد أن نجد طريقة لاستحضار تلك المادة إلى عالمنا ، وأن نشرك جمهور الغرب معنا فى هذه الحكايات .

ومادمنا قد اتخذنا هذا القرار ، فقد وضح أن الخطوة الأولى هى أن نذهب إلى الهند ، وبدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأسفار شارك فيها ، تدريجيا ، كل العاملين فى اعداد هذا المشروع : الممثلون والموسيقيون والمصممون . لم تعد الهند هى الحلم لكنها أصبحت مصدر ثراء لا نهاية له ، وأنا لا أستطيع القول بأننا قد رأينا كل جوانبها ، لكننى أستطيع القول إننا رأينا ما يكفينا كى نعرف أن تنوعها لا نهاية له ، وأن كل يوم كان يحمل الينا دهشة طازجة وكشفا جديدا .

رأينا أن الهند قد عاشت فى مناخ ابداعى دائم عدة آلاف من السنين . حتى لو بدت الحياة تتدفق ـــ ببطء ملكى ـــ مثل نهر عظيم ، الا أنه داخل هذا التيار ، فإن لكل ذرة طاقتها الدينامية . وأيا ما كان وجه التجربة الانسانية ، ستجد الهنود قد استكشفوا ـــ دون كلل ـــ كل امكانية فيه ، حتى لو كان هذا الوجه أكثر الأدوات الانسانية تواضعا واثارة للدهشة :

الأصابع . فكل شيء يمكن للأصبع أن يقوم به قد تم استكشافه وادخاله فى نظام تصنيفى سواء كان كلمة أو نفسا أو طرفا أو صوتا أو فكرة أو حجرا أو لونا أو ثوبا ، فإن كل جانب من جوانبه العملية والفنية والروحية قد تم فحصها وربطها معا . والفن يعنى الاحتفال بأكثر الامكانيات رقة وجمالا فى كل عنصر من العناصر ، والفن يعنى استخراج الجوهر من كل تفصيل ، بحيث يكشف هذا التفصيل عن نفسه ، من حيث هو جزء حافل بالمعنى من كل غير قابل للانقسام . وكلما رأينا المزيد من أشكال الفن الهندى الكلاسيكى ، خاصة فى فنون الأداء ، ازداد اليقين عندنا بأن الأمر قد يستغرق حياة الانسان كاملة — على الأقل — للسيطرة عليها . وأن الأجنبى ليس بوسعه سوى أن يعجب بها ، لا أن يقلدها .

ومن الصعب جدا تحديد الخط الفاصل بين العرض والاحتفال . وقد شهدنا أحداثا كثيرة كانت تأخذنا أقرب ما يكون لعصور الفيدا أو كتب الهندوس المقدسة ، أو أقرب ما يكون للطاقة التى تنفرد بها الهند وحدها.. فى « ثيام » و « مودياتو » و « ياك شاجانا » و « تشاو » و « جاترا » ، فى كل منطقة من الهند شكل الدراما الخاص بها . وفى كل شكل تقريبا — سواء كان غناء أو تمثيلا صامتا أو سردا — تجد لمسات أو حكايات عن جزء من الماهابهاراتا ، وحيثما ذهبنا كنا نلتقى بحكماء واساتذة وقرويين مسرورين لأن يجدوا أجانب مهتمين بملحمتهم العظيمة ، سعداء يقدمون بسخاء مشاركتهم فى تفهمها .

وقد مس قلوبنا هذا الحب الذى يكنه الهنود للمهابهاراتا ، وملأنا هذا بالاحترام والخشية معا تجاه المهمة التى أخذناها على عواتقنا .

لكننا كنا نعرف أن المسرح لا يمكن أن يكون ذا طابع دينى وقور ،

ولا يجب أن نسمح لأنفسنا بأن يزج بنا فى مجال التقديس الزائف . وما قاد خطانا فى الهند أكثر من سواه انما كان التراث الشعبى . فهنا تعرفنا على كل التقنيات المشتركة فى كل فنون الشعوب على السواء ، والتى ظللنا نستكشفها عن طريق الارتجال سنوات متصلة ، وقد كنا دائما نعتبر أن الفرقة المسرحية هى حكاء (حكواتى) متعدد الرؤوس ، واحدى الوسائل الساحرة فى الهند لتقديم « الماهابهاراتا » هى عن طريق الحكاء . انه لا يكتفى باللعب على آلته الموسيقية ، لكنه يستخدمها أيضا كوسيلة متفردة لتحديد المنظر ، فهو يوحى بأنها قوس أو سيف أو صولجان أو نهر أو جيش أو ذيل قرد .

رجعنا من الهند وقد عرفنا أن عملنا هو أن نوحى ، لا أن نقلد .

بعدها شرع جان ــ كلود فى تلك المهمة الهائلة ، وهى تحويل كل هذه الخبرات إلى نص وأحيانا كنت أرى عقله على وشك الانفجار لكثرة الانطباعات وتعدد الوحدات المعرفية التى اختزنتها على طول السنين . وفى اليوم الأول للتدريبات قال جان ــ كلود للممثلين وهو يسلمهم نصا يستغرق تسع ساعات : « لا تنظروا إلى هذه باعتبارها مسرحية منتهية ــ اننى الآن سأبدأ اعادة كتابة كل جملة كما تتطور على أيديكم ... » ، والحقيقة أنه لم يعد كتابة كل المشاهد ، لكن المادة كانت فى حالة تطور دائم ونحن نعمل .

ثم قررنا أن نجعل لها صياغة بالانجليزية ، فبدأنا اعداد ترجمة مخلصة قدر الامكان للانجاز العظيم الذى قام به جان ــ كلود . فى العرض ــ سواء كان بالانجليزية أو الفرنسية ــ لم نكن نحاول اعادة بعث الهند التى كانت فى العصر « الدرافيدى » أو « الاريانى » قبل ثلاثة آلاف سنة ، ولم نكن

نفترض أننا نعرض رمزية الفلسفة الهندوكية . فى الموسيقى وفى الأزياء وفى الحركات كنا نحاول أن نوحى بنكهة الهند دون أن ندعى أننا خلاف ما نحن عليه . على العكس ، فإن الجنسيات المتعددة التى اجتمعت معا ، كانت تحاول أن تصور « الماهابهاراتا » بأن تضيف اليها أشياء من عندها . كنا نحاول الاحتفال بعمل لا تستطيع سوى الهند فقط أن تبدعه ، لكنه يحمل أصداء من النوع الانسانى كله .

دهارما ..

ما هى الدهارما ؟ هذا سؤال لا يستطيع أحد أن يجيب عليه الا لو قال إنها – بمعنى من المعانى – القوة الأساسية الدافعة للحركة . وحيث إنها القوة الأساسية الدافعة للحركة ، فإن كل شىء يتفق معها فإنه يعظم تأثير الدهارما ، أما ما لا يتفق معها ـــ سواء عن معارضة لها أو عن جهل بها ـــ فإنه ليس « الشر » بالحس المسيحى ، لكنه السلب .

و« الماهابهاراتا » تمزق أوصال المفهومات التقليدية القديمة فى الغرب ، تلك القائمة على مسيحية متفسخة وغير ذات جوهر ، يتخذ فيها الخير والشر أشكالا بدائية جدا . وهى تستعيد شيئا هائلا وقويا ومشعا يتمثل فى فكرة الصراع الذى لا يتوقف داخل كل فرد وكل جماعة ، وكل تعبير عن العالم ، صراع بين الامكانية التى تسمى « الدهارما » ونفى هذه الامكانية . و « المهابهاراتا » ـــ ككل ـــ تستمد معناها العيانى من حقيقة أن « الدهارما » لا يمكن تعريفها ، وماذا يمكنك أن تقول عن شىء لا يمكن تعريفه ، إذا أردت أن تتجنب التجريدات الفلسفية ؟ أن تلك التجريدات لا تستطيع أن تعين أحدا على حياته .

و« الماهابهاراتا » لا تحاول شرح سر « الدهارما » ، ولكن تجعل لها حضورا حيا . وهى تفعل هذا عن طريق المواقف الدرامية التى تدفع « الدهارما » نحو النور .

وحين يدخل المرء إلى دراما « الماهابهاراتا » فهو يحيا مع « الدهارما » وحين يجتازها يتبقى لديه الشعور بما هى « الدهارما » وما هى القوة المعاكسة لها ، « الأدهارما » . وهنا مسؤولية المسرح ، وهى ما لا يستطيع الكتاب أن ينقله ، ولا تستطيع الفلسفة أن تفسره تفسيرا صحيحا ، لكن المسرح يستطيع أن ييسره لفهمنا . أحد أدوار المسرح أن يترجم ما لا يمكن ترجمته .

الآلهة والعربة الجيب ..

كنا نشهد عرضا دراميا طقسيا هائلا عن كالى (الآهة الدمار الهندية) استمر عدة ساعات وشمل قرية بأكملها . وفيه تظهر كالى فى زى مشهدى ومكياج تقضى عدة ساعات فى وضعه ، وهى تؤدى رقصة عنيفة ، من المفروض ــ نظرياً أن توقع الرعب فى قلوب الجميع . وفى الماضى ، كان كل أهل القرية تقريبا يعانون خبرة مشاعر الخشية ، لأن كالى كانت فى وسطهم بالفعل . أما اليوم فهو تمثيل على المسرح ، بطبيعة الحال ، لأن كل أهل القرية ــ بما فيهم الغلمان ــ قد شاهدوا الأفلام الهندية ، وعرفوا حقيقة الأمر ، لكن الجميع يلعبون أدوارهم على أن شيئا مُرَوِّعًا يحدث .

وفى لحظة من اللحظات تنطلق كالى ــ وهى تحمل سيفلا ويحيط بها أتباعها يلقون بمفرقعات وألعاب نارية ــ من القرية ، وتبدأ سيرها على

الطريق الرئيسى . تبعها حوالى الألف منا وهى تقود هذه المسيرة ، ووصلنا إلى مفترق طرق ، وحين وقفت كالى هناك مسيطرة على كل شىء ، ظهرت عربة جيب تهبط الطريق .

وفكرت : ما الذى يمكن أن يحدث ؟ من الذى سيفسح الطريق للآخر ؟ ، وبطبيعة الحال ، ودون تفكير ، توقفت كالى ، كذلك فعل أتباعها ، ثم تراجعت مفسحة الطريق للعربة التى عبرت ، بعدها رجعت كالى تتقدم إلى أمام ، تواصل احتفالها .

ها أنت ترى اضمحلال وسقوط المسرح الدينى ، لأن كالى الأصيلة كان لا بد أن تلقى نظرة تجعل العربة تتوقف فى مكانها ، لا تريم ، ولو أنها كاهنة أشد مكرا لرتبت الأمر بحيث تحصل على عربة من عربات جيمس بوند : ما أسرع ما تتلاشى فى الدخان ، كى تثبت أن كالى لا تزال قوية كما كانت . لكن الراقصة الصغيرة حين واجهت العربة الجيب التى تريد أن تقطع الطريق ، لم تتصور لحظة واحدة ان الآلهة التى تتلبس كالى ، قادرة على تعطيل حركة المرور على الطريق الرئيسى ! .



الفصل السابع

حرب السنوات الأربعين

فن الضجيج ..

بدأت الأوبرا قبل خمسين ألف سنة ، مع الضجيج الذى يحدثه الناس وهم خارجون من كهوفهم . عن هذا الضجيج جاء فيردى وبوتشينى وفاجنر . كان ثمة ضجة للخوف ، وأخرى للحب ، وثالثة للسعادة ، ورابعة للغضب . كانت أوبرات داهية ذات نغمة واحدة ، منها بدأ كل شيىء . عند هذه المرحلة كانت تعبيرا انسانيا طبيعيا ، ثم تحول إلى أغنية ، وفى مرحلة لاحقة ، بدأ تقنين هذه العملية وبناؤها ، وتحولت إلى فن .

حتى هنا ، كل شيىء حسن ، ولكن فى لحظة معينة تجمد هذا الشكل الفنى ، ثم بدأ الإعجاب به لأنه قد تجمد ، وبدأ رواد الأوبرا يعبرون عن إعجاب هائل بالفن من حيث هو اصطناع أو تكلف .

وأدى فى الاصطناع إلى نتائج طيبة جدا فى حينها ، وأصبح لدينا أعمال جميلة ، وذات أسلوب قدمها مونتفردى وجلوك ، ثم نأتى إلى موزار حيث نجد مزاوجة تامة بين ما هو متكلف وشيىء آخر يضج بالحياة ، مثل الأنبوب المتجمد والماء الذى يتدفق خلاله . ولكن تدريجا بدأ الاهتمام يتجه أكثر وأكثر نحو ماهو متكلف حتى بلغنا ، فجأة ، مرحلة التصلب أو التخشب ، فجأة أصبح الأنبوب هو الذى يحظى بالاهتمام كله ، وأصبح الماء الذى يتدفق خلاله أقل فأقل .

وأخيرا أصبح لديك مجتمع مختل ومعتل فى جوهره ، نسى فيه الناس أن الأنابيب قد وضعت فى البنايات لكى يتدفق الماء من خلالها ، وأصبحوا

يعتبرونها أعمالا فنية ، وأصبح الناس يهدمون الجدران ويعجبون بالأنابيب وقد نسوا تماما كل شيىء عن هدفها الأصلى ووظيفتها . حدث هذا فى كثير من أشكال الفن . والأوبرا هى أوضح الأمثلة .

وقد أستطيع القول بأن أعظم تحدٍ يواجهنا الآن ، عند هذه النقطة من القرن العشرين ، هى أن نستبدل — فى عقول المؤدين والجمهور جميعا — فكرة أن الأوبرا شيء متكلف واصطناعى بفكرة أنها شيء طبيعى . هذا فعلا ، أهم الأشياء ، وإننى أعتقد أنه ممكن .

سالومى ..

حين طلبت من سلفادور دالى أن يضع لنا تصميم « سالومى » لموسمنا سنة ١٩٤٩ على « الكوفنت — جاردن » لم أعتقد لحظة واحدة بأن هذا سيُنظَر اليه باعتباره عملا مدهشا هادفا للإثارة ، بدا لى آنذاك أن دالى هو أصلح انسان فى العالم لهذه المهمة ، وحين قرأت كل المراجعات التالية للعمل ، أحسست احساسا قويا بأن أصحابها قد فاتتهم كل النقاط الأساسية ، لدرجة تدفعنى لأن أحاول كتابة رأيى هنا .

نقاط انطلاق نقدية : ما الذى يحدد أسلوب عرض « سالومى » ؟ الموسيقى ونص الكلمات . ما أهم ملامحها ؟ أنها غريبة ، شاعرية ، غير واقعية . هل يجب أن يكون المعادل البصرى — تصميم المشهد والأدوات المسرحية والثياب — « مستقيما مباشرا » ؟ لا بالتأكيد ، أن الواقعية يجب أن تبقى لأعمال كتبت بأسلوب واقعى كمعظم أعمال بوتشينى على سبيل المثال . أما أن تضع تلك الأسطورة الخيالية التى صاغها شتراوس ووايلد فى ديكور معد حسب الوثائق اليهودية ، فان هذا أمر لا يقل سخفا عن تقديم « الملك لير » فى قاعة استقبال معدة لاحدى كوميديات « الوست — اند » .

وكل الأعمال الفنية يجب أن يكون لها تقليد . وفى هذه الحالة فان التراث البصرى فى متناول اليد . انظر إلى بيرد سلى ، كيف تناول مشكلة تصوير سالومى ؟

هل عن طريق التقاط الصور للمَشَاهد فى الحكاية ؟ على العكس تماما ، لقد اقتنص نكهة وايلد عن طريق الخيال والتشويه ، وعمل يوستاف مورو فى « سالومى » عمل رائع : رأس محاطة بسنابل ذهبية تتطاير فى الهواء . غرابة وتَزَيُّد ؟ ، لا ، لأن الأمر كما هو طوال الفى سنة من الرسم المسيحى والشرق ، يتم تناول الموضوعات الدينية والأسطورية بطريقة ذات أسلوب . لماذا ، إذن ، سلفادور دالى ؟ لأنه الفنان الوحيد الذى أعرفه فى هذا العالم ، يجتمع فى أسلوبه الطبيعى ما يمكن أن ندعوه تحلل شتراوس الشهوى ومخيلة وايلد ، معا .

درسنا ، أنا ودالى ، المقطوعة الموسيقية ، وشرعنا فى عمل دراما موسيقية حقيقية بأسلوب الرسامين الدينيين الكبار ، ورأينا أن « سالومى » يمكن أن تكون لونا من ألوان الكتابة على ألواح ثلاثة متصلة . جعلنا تصميم المشهد متماثلا ، وله نقطة بؤرية ، ولوح حجرى ـــ « ربما يتغير مرة واحدة » ـــ قديم مهدم مدفون فى صخرة بعيدا أسفل الخشبة وسط أجهزة الصوت فى « الكوفنت ـــ جاردن » ، ومن ظهر الخشبة ذاته يكون دخول سالومى ، هى ـــ تقليديا ـــ تدخل للمسرح من أحد جوانبه ، لكننا جعلناها تدخل من وسطه أو مركزه . فضائحية أم بحث عن مسرح أفضل ؟ ، وبعيدا عن اللوح الحجرى تلتف الدرجات الضيقة نحو النبع . وحين يخرج المعمدان يقف فوق اللوح ، وحين تستلقى سالومى ـــ فى سعار الشبق ـــ على الخشبة فهى تستلقى فوقه أيضا . وحين ترقص يبدو كما لو أن دائرة المشهد كله تتحول إلى وعاء ضخم يسجن تحته المعمدان .

وحين يقتل المعمدان بعيدا تحت الأرض ، ينزف الحجر دما ، ومنه تُقدم رأسه لسالومى . وفوق ذات اللوح ــ بمنطق قاتل ــ تُسحق سالومى حتى الموت .

أما المنصة المركزية فقد خصصت للأنصار ، ورفعت إلى أعلا كى تساعد الصوت على أن يرتفع فوق صوت الأوركسترا المرتفع ، وهى كذلك صغيرة قدر الإمكان ، لأننا لم نشأ أن نشجع المغنين على كثرة الحركة ، أردنا منهم أن يتخذوا أوضاعا ذات أسلوب ، فى ثياب ذات تصميم ، وان يعبروا عن الدراما بأفضل ما يملكون من أدوات ، أى بأصواتهم . كان هدفنا أن نقيد الرقص ، فلا يفترض فى المغنى أن يكون راقصا ، وكلما أمكن للرقص أن تنقله الأوركسترا ، ويومىء به المغنى ، كلما قل الارتباك وزاد التوهم .

لماذا يجب أن نخشى الخيال والتخيل حتى فى دار للأوبرا ؟ حين ترتفع الستائر ، تخفق أجنحة غريبة كأجنحة النسور ببطء تحت ضوء القمر ، وتتفتح مروحة مثل ذيل طاووس عملاق حين يبدأ الرقص ، للإيحاء بالترف المنحل والمتفسخ لمملكة هيرود ، إن حفنة من هذه اللمسات البصرية فوق العرض الذى يدوم ستةً وتسعين دقيقة ، كانت مصممة بهدف أن ترفع الجمهور إلى عالم شتراوس ــ وايلد الغريب ، وأن تحدد المراحل الرئيسية فى التراجيديا .

واننى أحس أننى استطيع القول ــ وأنا آمن ــ أنه مهما ابتعد عرض « سالومى » هذا عن العرض التقليدى لها ، فان الهدف موسيقى فى الأساس فهذا العرض مصمم من أجل المغنين أكثر من العرض التقليدى ، والعناية بالصوتيات أفضل ، وحين يوضع أسلوب للمشهد بحيث يبقى اليهود جماعة

ذات شكل واحد تقف إلى جانب أسفل الخشبة ، وإلى الجانب الآخر يقف أهل الناصرة ، ويرتفع هيرود فى الوسط ، يصبح التأثير الموسيقى أقوى من المعتاد إلى حد كبير . هذا الأسلوب محاولة لخلق أسلوب لأوبرا تكون درامية ومثيرة من الناحية العصرية ومع ذلك لا يدعى أحد أن الفنانين المشاركين فيها هم ممثلون أو راقصون أو أى شيء آخر سوى انهم مغنون .

بعد كل عرض جديد ، يخوض المرء عملية معذبة من فحص الذات وتحليل دوافعها ، وليست لدى أوهام حول قدر ابتعاد المرء عن هدفه ، والنقد ــ سواء كان حسنا أو رديئا ــ هام ومفيد دائما ، من هنا يصبح الأمر محزنا حين يفوت الناقدين أن يلتفتوا لذات الملامح التى يجب أن تكون محل اهتمامهم الأول ، لكنهم جميعا قرروا أننا ــ سلفادرو دالى وأنا ــ لم نفعل ما فعلناه الا بهدف أن نزعجهم ، هنا ــ على أقل تقدير ــ أستطيع الزعم بأنهم يقللون من شأننا ، فلو أن هذا كان هدفنا ، لفعلنا ــ والحديث فيما بيننا ــ ما يمكن أن يكون أسوأ بكثير !

فاوست ..

كانت لى خبرة سيئة بقادة الفرق الموسيقية ، ذلك أن التحديد الدقيق لمن هو المسئول أمر لا تجرؤ سوى دور أوبرا قليلة على عمله ، ومن ثم تبقى هناك معركة كامنة بين المخرج (المنتج) والموسيقى فكل منهما يعتقد أنه ــ هو وحده ــ الذى يجب أن تكون له الكلمة الأخيرة فيما يلائم العمل ككل ، واننى أعتقد أن هذه وظيفة المخرج ، ليس بطبيعة الحال فقط ، بل لاعتبارات موضوعية كذلك . ان طبيعة عمل المخرج هى الاشراف والتنسيق بين أنشطة لا يمارسها ، فلا حاجة به لأن يكون ممثلا ، ولأن يكتب ، ولا لأن يرقص أو يغنى ، لكنه عليه أن يطوّر فناً مدهشا ،

هو لون خاص من البراعة ــ فى الحقيقة هى تشابه براعة قائد الفرقة الموسيقية من حيث هى أساسية وغير مرئية ــ يستطيع عن طريقها الحيلولة بين الفوضى التى لا مهرب منها عند فرد غير منضبط ، وبين تدمير العمل كله ، وعليه أن يستخرج من الفرد ما يكمل فكرة عن الكل هى ــ لحسن الحظ أو لسوئه ــ تصدر عن عقل واحد .

وفى الدراما الموسيقية ، فان المخرج يكون فى موقع يمنحه موضوعية أكثر من قائد الفرقة الموسيقية ، الذى هو ــ شأنه شأن الممثل ــ محدود بتخصصه . وبطبيعة الحال فان قائد الفرقة الموسيقية يتهم المخرج بأنه ليس موسيقيا ، وهذا هو الحال غالبا ، ولكن لو أن كل المخرجين غير الموسيقيين وضعوا جنبا لجنب لما كانو سوى قدر ضئيل لدى مقارنتهم بذلك الجيش الكثيف من الموسيقيين الذين لا يحسون بمختلف صور البشاعة التى تصدم العيون فى كل دور الأوبرا فى العالم . واننى اسأل نفسى : كيف يحتمل الموسيقيون صورة واحدة فى اطار طوله أربعون قدما وعرضه عشرون ، فى حين أن الواحد منهم ــ أعنى الموسيقيين ــ لا يحتمل بقاء تلك الصورة لحظة واحدة معلقة على جدار فى بيته ، داخل اطار عادى ؟

واننى أعتقد أن الصورة التقليدية التى قدم بها عمل جونو الموسيقى « فاوست » تُزيف ــ تماما وكليا ــ الصور التى تثيرها القطعة الموسيقية وبالتالى يبدو لنا عرض « فاوست » التقليدى عرضا غير موسيقى لأبعد الحدود . وفاوست جوته تنتمى لتلك الصورة القبيحة والثقيلة للعصور الوسطى التى تربطها بها ، لكن جونوليس هوجوته بحال من الأحوال . وبتفكير كسول أُلصِقت المناظر والثياب لفاوست جوته بعمل جونو ، وبالمثل ، جاء النقد الكسول ليرى هذا صحيحا . وعلى أى حال فان الخاسر

الوحيد هنا هو جونو . ففى ظل الواقعية الجهمة لذلك الأسلوب التقليدى ـــ وارتباطه ، عبر جوته بمقاصد فلسفية جادة ـــ تبدو موسيقاه قاصرة على نحو محزن . فحيث يبدو جوته عميق الفكر يبدو جونو عاطفيا ، ومن ثم فان فالساته ومارشاته ومقطوعاته القصيرة للباليه تبدو غير ملائمة ، أو متنافرة ، أو رخيصة ، أو مبتذلة أو سخيفة ، حسب ذوقك . والحقيقة أن الإعجاب بفاوست هذه دليل ذوق سقيم .

وقد قررنا ـــ المصمم رولف جيرار ، وأنا ـــ أن نخلق إطارا لفاوست من الوزن الصحيح ، ورأينا انها لم تكن حكاية ذات مغزى حول فحص الذات وتقصى دوافعها ، لكنها عمل رومانتيكى يمكن أن يكون محبوبا ، من اوائل القرن التاسع عشر مثل حكايات هوفمان ، كنا نحس ـــ بعاطفة متوقدة ـــ أن العمل فى هذا العالم « الاكثر خفة » يمكن أن يحمل معه ـــ بالاضافة للحنين إلى ذلك العصر الرائع ـــ جاذبية وسحرا . واذكر اننا قضينا أسبوعا طويلا فى كونكتيكت تحت المطر ، نذير تسجيلات الأوبرا المرة بعد المرة ، نحدق فى النافذة المفتوحة إلى الاشجار التى تنفض عنها قطرات المطر ، ونحاول اقتناص الصور التى تحملها الموسيقى .

ولكن كان ثمة فزع متربص : قائد الفرقة الموسيقية . وقررنا أن نقدم الأوبرا على المسرح بأفضل انسان تال على جونو ، ببيرمونتو ، الذى قاد الفرقة فعلا فى العرض الأول لفاوست .

وكما يمكن أن يحدس كل من يعرف ببيرمونتو ، لم يكن لنا أن نحمل هما ، كان مسرورا لفكرة التغيير ، وقد وافق تماما على تفكيرنا . والحقيقة أن كل شىء مضى بسلاسة حتى البروفة الأولى ذاتها ، كان روزى ليمينى يلعب دور مفيستو فيلس كبارون من بارونات القرن التاسع عشر ، يلبس

معطفا وقبعة عالية ، وسأل روزى ، « ماذا سأفعل فى السطر الذى يصف ظهورى للمرة الأولى ، والذى ينص على اننى ألبس قبعة ذات ريشة فى اعلاها (la plume au chapeau) ؟ ان هذا سيبدو سخيفا وأنا ألبس هذه القبعة العالية . » ، أجبته بخفة وابتهاج : « آه سنغيره » ، وفجأة لمحت نظرة مونتو ، ثم قال : « ياصديقى العزيز ، اننى سأقبل كل ماتقترحه ، ولكن دون تغيير واحد فى موسيقى المسرحية » ، حاولت عبثا أن أشرح له أن هذا سيكون تغييرا فى نص الكلمات وحدها ، لكنه كان صلبا فى موقفه ، الآن أصبح ممثل جونو الشخصى ، والكلب القائم على الحراسة .

وتوقفت البروفة ، ارتبك روزى ليمينى ، وحاول أن يسحب اعتراضه ، لكن الوقت كان قد تأخر . ناقشنا بدائل وحلولا وسطى لكننا وصلنا لطريق مسدود ، وفى النهاية ، أرجأت المشكلة وانتقلت إلى مشهد آخر ، ثم قلت لمونتو الذى كان عنيدا فى ابداء عدم الموافقة : « انت الشخص الوحيد الذى يمكنه ان يجد حلا ، لانك الفرنسى الوحيد بيننا ... » ؟

فى اليوم التالى لم يشر أحد إلى المشكلة ، ولا فى اليوم الذى تلاه ، وبدأ القلق يداخلنى بشدة ، فى اليوم الثالث جاء مونتو إلى البروفة وعيناه تومضان قال لى : « لقد حللت مشكلتك . مفيستو فيلس سيغير السطر الذى يقوله ليصبح « قبعة عالية جدا » (la plus baut chapeau) وعليه فان هؤلاء الذين اعتادوا سماع la plume au chapeau سيظلون يسمعون ، دون شك ، نفس الأصوات . أما أولئك الذين يكتبون ويسألوننا لماذا أبقينا على السطر الذى لا يتفق والقبعة التى يلبسها ، فسنذكر لهم هذا السطر الذى أعتقد أنه وصف دقيق .. »

واننى أود الاشادة هنا بهذه الروح المتفردة لهذا الموسيقى العظيم والزميل المثالى . اننى لازلت قادرا على أن أسمعه فى البروفة الموسيقية الأولى لفاوست بعد النغمات الافتتاحية ، وقد وضع عصاه ، ثم قال لعازفى الأوركسترا فى دهشة واضحة : « هل صحيح أيها السادة انكم لا تعرفون العزف بصوت أعلى ؟ .. » وكانت الجائزة فى المرة التالية اننى سمعت أقوى استهلال موسيقى عزفته هذه الأوركسترا .

واستطيع ان اسمعه أيضا فى البروفة الأولى بثياب العرض ، حين ارتفع الستار عن حديقة مارجريت ، ورأى لأول مرة تصميم جيرار ، وفيه قد جعل بدل الكوخ التقليدى المرعب حديقة رومانتيكية جميلة تشبه التاج ، مرة ثانية ، وضع عصاه ، ثم قال بالفرنسية : « آه .. مارجريت مليونيرة .. اذن ! .. »

أبو جين اونيجين ..

إذا كانت « فاوست » عملا من أعمال الحب بالنسبة لجيرار ولى ، فكذلك كانت « اونيجين » .. وإذا كنا فى « فاوست » قد بهرنا بأداء قائد الفرقة الموسيقية مونتو ، ففى هذه المرة كانت لنا خبرة ثمينة مع « متروبولوس » .

مرة ثانية ، اقتربنا من قائد الفرقة الموسيقية ونحن ممتلئون بالخوف ، ومرة ثانية ، كانت لدينا تغييرات أساسية نقترحها . ولم يعمنا حبنا العظيم لموسيقى تشايكوفسكى عن رؤية نقطتى الضعف الرئيستين فى العمل . ان العمل يتطلب أسلوبا واقعيا فى اعداده للخشبة ، فهو — مثل « البوهيمى » — عمل من أعمال الأوبرا ، التى لابد فيها من اعادة تكوين العصر لخلق الجو الذى يمكن أن تتنفس فيه الموسيقى . « أونيجين » كانت

تتطلب صورا مثل صور تورجنيف عن الحياة الريفية الروسية ، ومنهجا مثل منهج ستانسلافسكى ومسرح الفن فى تناول التفاصيل الواقعية ، وهذا بدوره يقتضى تصميما للمناظر يتسم بالصلابة وامكانية التصديق ، مما يستغرق وقتا طويلا لتغييره . ولم يكتب تشايكوفسكى أية مقطوعات افتتاحية ، فلا وقت يسمح بتغيير مكان مقعد أو برفع ستارة خلفية . وهل يمكن فى مثل هذا الوقت والعمر أن نترك الجمهور فى شبه الظلام مرات عديدة فى أمسية واحدة ، يموت الحديث على شفاههم ، وترتطم الأشياء وتصرٌ وتتقلقل فى مواضعها وراء الستار ؟ وقررنا ألا يحدث ذلك .

نقطة الضعف المسرحية الثانية فى هذا العمل هى مشهده الأخير . من هنا فإن إدانة الحكاية كلها تتزاحم فى جزء صغير غير هام ، يحدث فى غرفة استقبال ، وقبل أن ينهى مغنى التينور لهاثة التراجيدى الأخير ، تندفع الستارة هابطة دون وجود فواصل موسيقية تحملها إلى الأرض .

هكذا ، مضينا إلى متروبولوس نسأله عما إذا كان يستطيع أن يعد لنا مقطوعات افتتاحية عن المادة الموجودة فى الموسيقى ، وأن يمدد لنا مقطوعات المشهد الأخير لتحقيق نهاية مسرحية مقنعة . أبدى موافقته واستعداده . فبدأنا نحن بدورنا اعداد تصور مختلف كل الاختلاف للمشهد الأخير ، وهو ما أدى لتصميم هو أفضل ماصمم جيرار على الإطلاق : حديقة عامة متجمدة على شاطىء نهر النيفا ، وأضواء مدينة بطرسبرج تلوح من بعيد ، وعربة كبيرة وسياج من الحديد الأسود ، ومصباح الشارع ، ومقعد حجرى طويل ، وثلج متساقط ، ويلتقى الحبيبان للمرة الأخيرة ، « فى الحديقة القديمة ، المهجورة ، التى جمدها الثلج » (dans le vieax pare solitare et galcé) .

وهى صورة ليست من « اوينجين » لكنها من بوشكين والعصر الرومانسى . وكان هذا ــ بطبيعة الحال ــ شيئا مثل الفضيحة بالنسبة لأولئك المخدرين بسحر القص الذى جاء فيه انها « غرفة استقبال » ، أما بالنسبة لى ، فقد حقق تصميم جيرار ماكنت اتصوره تماما ، وهو أن تنتهى الاوبرا إلى صورة أكثر اتساقا وملاءمة للجو العام فى العمل .

وحين ينتهى عرض من العروض ، عادة ماتنقطع كل الروابط العاطفية به . لكن « اوينيجين » ــ بسبب تصميم كل مناظرها ، وطاقم الممثلين والمؤدين فيها جميعا ومتروبولس ، والجرس الخاص لصوت توكر ، والجمال الخالص فى الموسيقى ــ شيىء له فى قلبى أعز مكان ، وربما أيضا بسبب ليلتها الأولى .

كنا فخورين كل الفخر بما نقدم ، واثقين كل الثقة انه سيلقى استقبالا حسناء لكننى لم احسب حسابا لذلك الحدث غير المالوف الذى اسمه « الليلة الأولى فى الموسم » . وحين مضت الموسيقى ، لحظة بعد لحظة ، تتجنب الذرى التقليدية ، وحين مضت ، لحنا بعد لحن ــ تبلغ نهايات هادئة ، أيقنت أن الجمهور قد أحس بالخديعة . لقد جاءوا لكى يستحسنوا ، كانوا يريدون اللحظات الكبرى والانغام العالية والذرى وضجيج الأناشيد الختامية ، ثم الخلاص المباشر بالتصفيق والهتاف . كانوا يتوقعون أن يجدوا تشايكوفسكى مبتذلا ، فضاعوا تماما فى مواجهة هذا النص الموسيقى الحساس ، الغنائى ، غير المثير ، وحين جاءت نهايتنا المسرحية حسنة البناء ، كان الوقت قد تأخر كثيرا . لقد قضى الجمهور ليلة فاترة ، ولا شك فى أن « أوينجين » لم يتم اختيارها لهذا الهدف ، كانت أحدى أخطاء رودلف بنج النادرة لكنه هو نفسه أحبها ، وكان هذا إشباعا كافيا .

وقد كنت دائما أعتقد أن سر رودلف بنج هو أنه كان سريع الضجر من الأوبرات الرديئة ، وقد أخذ على عاتقه تلك المهمة الكابوسية المروعة من أجل أن يقدم لنفسه عددا من الليالى التى يمكن احتمالها ، ومعظم المترددين على دور الأوبرا يجلسون فى مقصوراتهم معتدين بأنفسهم يستمتعون بعروض رديئة ، وما جعل بنج متميزا على هذا النحو انما هو أنه أقل صبرا وأكثر حدة من الجميع ، وقبل أن تبدأ انت الشكوى من شيء ما ، يكون هو قد بلغ قمة الغضب منه ، وأنا لا أعرف انسانا سواه أتقبل منه ، بسرور ، شروط العمل المرعبة تلك .

كارمـن ..

مقابلة مع فيليب ألبيرا بعد افتتاح ، تراجيديا كارمن على مسرح « بيف دى نور » فى نوفمبر ١٩٨١ ..

البير : مع كارمن هذه عدت مرة أخرى للأوبرا بعد غياب طويل جدا . لماذا توقفت عن اخراج الأوبرا ؟

بروك : شروط العمل فى الأوبرا سيئة ، انه صراع مستمر ، والصراع يؤدى عادة إلى اضاعة الوقت والجهد . وقد آن أوان التوقف عن الصراع .

الأوبرا شكل من أشكال المسرح ، وهى رغم انها تقف إلى جوار بقية الأشكال الا أنها مثقلة — على نحو لا يصدق — بشروط غير يسيرة . لذا تجنبت الأوبرا لسنوات خلت ، لكن العودة الآن أصبحت ممكنة لأننا نستطيع تغيير الشروط كلية فى مسرحنا ، من حيث طبيعة التدريبات والعروض وأسعار التذاكر وما إلى ذلك . بعبارة أخرى اننا نستطيع تغيير العلاقة بالمتفرجين ، والعلاقة بالمساحة المسرحية . أجرينا تدريبات لعشرة

أسابيع ، (هى فترة ليست طويلة من الناحية الموضوعية ، لكنها طويلة جدا حسب شروط نظام العمل السائد) ، ثم قدمنا حوالى مائتى عرض بنفس الفريق ، وفى الموسيقى بوجه عام ، لابد للأحداث الكبرى من عدد كبير من التدريبات ، لكن فترة التدريبات لا تكفى لتطور عميق بين أفراد الفريق ، لذا نحن بحاجة للعروض .

التدريبات هى فترة الاعداد ، لكن الأداء ، أى اللعب أمام المتفرجين هو بداية عملية جديدة ، والأوبرات تعرض عادة خمس مرات أوستا ، أى حين يبدأ المؤدون فى الاحساس بالراحة ، ويبدأون فى العثور على علاقة حقيقية بالجمهور ، وببعضهم البعض ، ينتهى كل شيء . هذا أحد الأسباب التى تجعلنى أصر على تقديم سلسلة طويلة من العروض لنفس العمل . فى نفس الوقت نستمر فى البروفات وأداء التدريبات طول اليوم ، وأعتقد أنه كان مهما جدا بالنسبة للمغنين ــ فى بعض الأحيان ــ أن يركزوا طاقاتهم كلها فى عمل واحد ، حتى ينفذوا اليه كله نفاذا تاما .

البيرا : حسب وجهة النظر هذه ، هل اختيار « كارمن » منفرد ، أم أن هذا المنهج يمكن تعميمه وتطبيقه على أوبرات أخرى ؟ وهل طريقتك فى اخراج العمل ، واستبعاد كل التقاليد المرتبطة بالأوبرا ، هى تجربة محدودة فقط ؟

بروك : ان التجربة كانت ممكنة فقط بسبب وضعنا . ولكى تكون على درجة من الحرية ، يجب أن تعمل مع جماعة صغيرة ، وألا يكون عملك باهظ التكاليف . هو نفس الأمر تماما كما فى الفيلم : إذا أراد المرء عمل فيلم غير تجارى ، فيجب أن يرضى بميزانية صغيرة ، أما إذا كان عليك أن تنفق ثلاثين مليون دولار فأنت مضطر لأن تصنع فيلما يحبه نصف سكان العالم .

وعلى أى حال ، فان دور الأوبرا الكبيرة لن تغلق أبوابها بسببنا ، بل سيظل لها جمهورها دائما ، ولكن لا شيء يمنع الفرق الأوبرالية الصغيرة من تقديم أعمال تجريبية ، ودون شك فانه يمكن للأوبرات أن تتركز بطريقة حيوية جدا ودون الإضرار بالعمل نفسه . وعلى سبيل المثال ، فرغم أن عظمة أوبرا « بيلياس وميليساند » تصدر — فى جانب منها — عن طبيعة النص الأوركسترالى ، الا أن المرء يستطيع أن يبدأ بداية طازجة بصياغة تقتصر على البيانو وحده ، ويظل قادرا على تقديم « بيلياس » على نحو بالغ الحيوية . وهناك مدن كثيرة لن تشهد أبدا عروض الأوبرا بسبب التكلفة ، لكن أهلها سيكونون سعداء جدا لو أنهم التقوا بجماعة صغيرة حول البيانو . وأظن « أوينجين » يمكن أن تكون أوبرا مؤثرة جدا وجذابة إذا قدمتها جماعة صغيرة فى حفل موسيقى .

وفى انجلترا ، هناك فرقة قدمت أوبرا « عايدة » على هذا النحو . وفى المسرح . رأيت صياغات عديدة لأعمال ديكنز أو « لألف ليلة وليلة » يقدمها أربعة أفراد أو خمسة يقومون بأى عدد من الأدوار المختلفة . ويمكن تصور عدد قليل من المغنين يؤدون أغانى الكورال والأغانى المفردة معا .

البيرا : هل منهج العمل الذى التزمت به فى « كارمن » ، أعنى حقيقة تقديم عدد كبير من العروض ، يبدو لك منهجا لا يصلح ، بل ربما يكون مستحيلا ، فى الأوبرا كما توجد الآن ؟

بروك : نعم .. كما توجد الآن . ولكن إذا توفر عدد كاف من التجارب ، فأظنها يمكن أن تؤثر فى المؤسسات . وأنا لا أعتقد أننا يمكن أن نصل لشيء عن طريق الهجوم المباشر ، لأن المؤسسة ذاتها لا تهتم به أقل الاهتمام وأنت بحاجة إلى معاونة كل أولئك الناس الذين يرفضون قبول

الأساطير القديمة ، والذين يمكن أن يكتبوا علنا ويقولوا أنه ليس ضروريا أن تكون الأوبرا ثقيلة متحجرة على هذا النحو .

وعلى سبيل المثال ، ليس هناك سبب واحد يدعو لأن يكون للرجال والنساء هذه الأجساد الغريبة لمجرد أنهم يغنون . ونحن اليوم نرى نساء بارعات الجمال لهن أصوات جميلة وأجساد رائعة ، وثمة رجال نحاف يغنون وآخرون سمان . تلك الأجساد الغريبة المضحكة تعكس درجة من الرضا عن الذات ، بل ومن التواطؤ من جانب الجمهور الذى يتقبل الأشياء كما هى . ولكن إذا كان الجمهور أكثر ميلا للنقد ، وإذا زاد عدد المغنين الشباب ذوى الجمال وزادوا نجاحا ، فان تلك « التقاليد » ستنتهى إلى التفتت . وما هو مؤكد أنه فى عالم الأوبرا من الضرورى أن يفسح نظام النجم مكانه لمبدأ الفريق ، وفكرة أن يعمل نفس الناس معا لفترة طويلة هى أكثر أهمية من أى شىء آخر .

البيرا : أليس هذا تصورا مثاليا أو يوتوبياً فى موقف تتحكم فيه الاعتبارات المالية ونظام النجم لأبعد الحدود ؟

بروك : انما لهذا قلت من قبل إن المرء لا يستطيع أن يشن هجوما مباشرا على تلك المشاكل . لكنه يستطيع فقط أن يحاول خلق أوبرا موازية .

البيرا : تناولت فى كتابك « المساحة الفارغة » المشاكل المعمارية للمساحات . هل ترى أن دور الأوبرا تعكس كل التقاليد التى تتحداها ، من حيث تصميمها ذاته ؟

بروك : لهذا كان ضروريا فى « كارمن » تغيير كل الشروط مرة واحدة . فى الماضى كانت الأوركسترا قليلة العدد ، فى مكانها أسفل الخشبة بقليل ،

ودون أن يلاحظ أحد تقريبا ، نمت الأوركسترا وتكاثرت مثل نبات الفطر العملاق ، واندفعت أعمق تحت الخشبة . ومن أجل احداث مزيد من الضجة كان لابد للأوركسترا أن تتزايد أكثر وأكثر حتى بلغت حدا أصبحت فيه غير مناسبة أبدا ، وخارجة عن أى مقياس . والمنافسة الناتجة بين الصوت الانسانى والأوركسترا الهائلة شىء يمكن مقارنته بتاريخ الدينا صور فبعد نقطة معينة أصبح ثقيل الرأس حتى انقلب رأسا على عقب .

والأوركسترا الكبيرة جدا بالنسبة للصوت الانسانى تؤدى لمطلب زائف : على المغنى أن يلتزم توجهات ليست طبيعية ، فمن أجل أن يبقى صوته مسموعا عليه أن يواجه القاعة ، وأن يظل أقرب ما يمكن من مقدمة الخشبة . والنتيجة هى أن المؤدى لا يكاد يستطيع أن يتخذ أوضاعا وأن يتحرك بحرية تتسق مع الحقيقة الدارمية . وعلى وجه العموم فان شكل عرض الأوبرا يفرضه (إلى حد أكبر ربما) تصميم قاعة الاستماع ، ثم المخرج . أضف لذلك أن هيبة الموسيقيين تتهاوى حين تضعهم فى حفرة تحت الأرض ، ان هذا يعكس اتجاها من اتجاهات القرن التاسع عشر : حيث السيد فوق ، والخدم أسفل الدرج . وأحد مصادر الجمال فى المسرح اليابانى هو أن الموسيقيين جميعا واضحون للعيان ، انهم يراقبون الحدث ويشاركون فيه ، وأن شيئا ما يحدث حين يقرع العازفون الخمسون طبولهم وأجراسهم كأنهم رجل واحد .

البيرا : لو سألك سائل ، على سبيل المثال ، عن نوع التصميم المعمارى لدار الأوبرا الجديدة المخطط لاقامتها مكان الباستيل ، فماذا تقترح ؟

بروك : لنستخدم الحس العام . ماذا يقول زوج من الشباب المحبين أحدهما للآخر فى العادة ؟ .. « لنتزوج ونشترى بيتا .. » ، لكنهم

لا يبدأون بأن يقول أحدهما للآخر : « لا أعرف ما إذا كنت أريد أن أتزوج منك ، ولكن .. فلنضع تصميم بيت ، ونبنيه ، ثم نبحث عن أطفال ليسوا أطفالنا ، حتى نرى كيف ستسير الأمور ، وبعدهانفكر من جديد .. » ، يعنى لابد أن تبدأ باتفاق أساسى حول أمور أساسية قبل أن تبنى بيتا ، فهل لدينا هذا الأساس الذى نقيم عليه دار الأوبرا ؟ ونحن فى وقت يسود فيه خلط شديد فى المسرح ، هى فترة تسودها فوضى التحول إلى شيء لا نعرفه ، وليس هذا حال السينما أو التليفزيون ، إذا أردت أن تصمم ستوديو للسينما اليوم ، فان الشكل الصحيح موجود . لكنك لا تستطيع أن تقيم دارا للأوبرا ، لأن أحدا لا يستطيع أن يحدد مصادر العروض وأشكالها وطرق تنفيذها على الخشبة التى تتطلبها المائة سنة القادمة . وما يحتاجه « ستوك هاوزن » ، مثلا ليس هو أبدا ما يحتاجه « بريو » والشروط التى يمكن من خلالها تحقيق أفضل عروض الأوبرا فيهما ، ليست هى بالضرورة الشروط التى تلائم عرضا جديدا « لزواج فيجارو » .. ومادام ليس هناك حل ، فان أولئك الذين يدفعهم سوء الحظ إلى بناء دور أوبرا جديدة ، عليهم أن يصلوا لنوع من الحلول الوسطى بين الأشكال الممكنة . وعلى سبيل المثال فان فى مدينة سيدنى دار رائعة للأوبرا ، وهى تعد صرحا من أعظم صروح العمارة الحديثة ، ولكن النجاح الوحيد لدار أوبرا سيدنى هو مظهرها الخارجى . الذى أصبح مشهورا فى العالم بأسره ، أما فى الداخل ، فان الأوبرات لا يتم تقديمها ، حتى ، فى المساحة المصممة لها ، انما تستخدم المساحة المخصصة للمسرح الشرعى ، وهى مساحة قبيحة بالفعل .

البيرا : هل تجد العمل مع المغنين أكثر صعوبة من العمل مع ممثلين ؟

بروك : المغنى الشاب يشبه تماما الممثل الشاب الا فى أن الأول له حرفة . لقد تعلم شيئا يتطلب مهارة عالية ، وبأشق السبل ، لقد تعلم الموسيقى وتقنيات التنفس والصوتيات ، وقد أجاد اللغات إجادة تامة ، وحرفته الفعلية هذه تدعمه دعما قويا ، وحتى لو لم تكن لديه سوى أكثر خبرات التمثيل سخفا وابتذالا ، فمن السهل أن تبعد تمثيله الردىء عنه ، وهو لا يؤمن به على أى حال ، هو يؤدى على هذا النحو لأنه لم يجد أحدا يعلمه طريقة أفضل ، فقد طلب منه أن يطوح ذراعيه على أقصى اتساعهما ، أو أنه رأى غيره من المغنين يفعلونها ، وحين يتم استبعاد هذا اللون الزائف من الإشارة فلا حاجة لأن يتخفى على أى نحو آخر . إن لديه مهنته وحرفته الموسيقية الحقيقية لتدعمه ، لذا فاننى أعتقد أن المغنى الذى لديه الحدس والحساسية ، والرغبة فى أداء عمل يتسم بالصدق ، يمكن أن يصبح بالفعل ـــ أكثر صدقا وبساطة من الممثل المحترف . انه ليس بحاجة لأن يفعل الكثير ، وأحيانا يكون عليه أن يوجد فقط .

مذاق الأسلوب ..

حديث بعد مأدبة غداء صغيرة ..

السيدات والسادة فى دار أوبرا ، « المتروبوليتان » :

من المفروض أن أتحدث عن الأسلوب ، لكن الصعوبة هى أنه لم يسبق لى أن رأيت أسلوبا من قبل ، لقد حملنا عملنا إلى مختلف أنحاء العالم ، وقد شاهدت عروضا مسرحية تحت أشد الشروط تنوعا واختلافا ، وأعتقد أننى كنت أنظر نحوها باهتمام بالغ ، لكننى لم أر أسلوبا قط . وأعتقد أن اللحظة التى يبدأ عندها المرء فى البحث عن الأسلوب ، والحديث عن الأسلوب ،

فهو إنما يتجه ــ برأسه مباشرة ــ نحو حفرة ما أسرع ما تبتلعه ابتلاعا .

وإننى أتخيل أننا جميعا فى جزيرة معزولة ، ولا شىء لدينا نأكله ، وحين تقترب مواعيد تناول الوجبات ، ونواجه بأن لا شىء لدينا نأكله سوى بعض الأوراق وبعض الحصى . فما الذى يمكن أن يحدث ؟ قد ينتاب الحنين أحدهم إلى الوجبات التى سبق له أن تناولها ، وقد يبدأ الآخر فى السؤال : « هل تذكرون مذاق السالمون المدخن ؟ .. » وقد يجيب ثالث : « نعم اننى أذكره هل تذكر مذاق الفلفل الذى كان معه ؟ .. » وقد يحاول آخر أن يتذكر مذاق الليمون ، فى الحقيقة ، يوما بعد يوم ، تزداد هذه الذكريات اختلاطا ، وبعد سنة من العيش على أوراق الشجر ولحائها والفاكهة المتفسخة ، فان الشخص الذى كان يتذكر مذاق الليمون ، سيبدأ ــ فى خياله ــ خلط هذا المذاق بمذاق ثمار البابابا وأوراق الشجر . والمحادثة ، التى ستصبح ضرورية أكثر فأكثر ، بالنظر لغياب مادتها الحقيقية ، ستصبح لعبة كلمات لا نهاية لها حول لاشىء .

بالنسبة لى ، فان هذا مايحدث أغلب الاحيان حين يكون الحديث عن الأسلوب . لماذا نتحدث عن الأسلوب ؟ لماذا ينشأ هذا الاهتمام ؟ أعتقد أن السبب هو ــ إلى حد كبير ــ عدم وجود وجبات الطعام ، ونظرا لأن السبب الحقيقى للوظيفة كلها ، السبب الذى من أجله يجلس الانسان إلى المائدة هو أن يحصل على غذاء ما . لأن لديه جوعا معينا . لكن هذا الغذاء قد ضاع ، قد نسى ، ومن ثم يتم ملء الفراغ بالاحلام أو التأملات ، وأظنكم تجدون أن هذا مايحدث فى معظم الحالات ، حين يبدأ البحث عن الأسلوب .

ويصبح البحث عن الأسلوب أكثر بروزا ، حين يتلاشى الطعام .

وانني مصدوم لحقيقة أنه فى المسرح على وجه العموم ، وفى المسرح الكلاسيكى على وجه الخصوص ، وفى المسرح الأوبرالى على وجه أكثر خصوصا ــ هناك خلط غريب حول كلمة ماهو « مصنوع أو متكلف (artificial) » ، هل هى كلمة نبيلة للمديح ، أم هى من تعبيرات النقد المخيفة . تلك الليلة ، أثناء عرض « كارمن » جاءت إلى سيدة بعد العرض وقالت لى : « أريد أن أتحدث معك عن نيرانك .. »

كانت فى العرض ثلاثة نيران حقيقية فى أحد المشاهد ، وكانت هامة جدا بالنسبة لنا ، وفى كل المدن التى قدمنا فيها العرض كنا نذهب إلى أقسام الحرائق فيها ، ونقول لرجال الاطفاء اننا نعرف أنهم لا يحبون النيران الحقيقية ، لكنها بالنسبة لنا ذات أهمية حيوية ، وكانوا عادة يتفهمون مطلبنا ، ونحصل منهم على تصريح خاص بتلك النيران .

هكذا جاءت إلى هذه السيدة ثم قالت : « هل تستطيع اجابتى عن السؤال : لماذا تشعل هذه النيران الحقيقية ، فى حين أنك تستطيع أن تجعلها نيرانا اصطناعية ؟ .. ونظرت اليها مندهشا ثم قلت : « ماذا تقصدين ؟ .. » أجابت : « انت تعرف ، تلك الأشياء الكهربية ذات الأضواء واللهب ... »

ليست هذه نكتة ، وأعتقد أنها شىء هام جدا ، ورمز عظيم من رموز زماننا لأن تلك الطريقة التى بدت لنا حقيقية ، بدت لها تعسة ، ولو أن هناك آلة الكترونية ضخمة ، بوسعها أن تصدر ألسنة لهب مرتفعة ، تقلّد النار الحقيقية ، لكانت جديرة بما ينفق فيها من مال .

اننى لم أبتكر هذه الحكاية كحكاية رمزية ، انما حدثت بالفعل ، وبدت لى شديدة الدلالة على الانقسام الحادث بين شكلين من أشكال المسرح ، أو فلنقل بين شكلين من أشكال الخبرة . ثمة اتجاهان : اتجاه نحو النظر إلى ماهو

أو مايبدو ، أو ماهو من السهل قبوله على أنه ممكن ، على أنه قريب الينا ، على أنه بسيط ، على أنه حقيقى على أنه طبيعى . والاتجاه الآخر الذى يقول بأن كل ماهو حقيقى وطبيعى انما هو بشع إلى حد كبير ، فنحن نحيا فى عالم مقرف ، ونحن مرتبطون طول يومنا بما هو حقيقى وطبيعى ، كان الله فى عوننا ، فلنهرب من هذا العالم القبيح أسرع ما يمكننا . ثم نهرب . نهرب إما إلا الأحلام ، أو نهرب من الحاضر إلى الماضى .

هنا ، فان الأمر شبيه بأولئك الناس الذين يتحدثون عن الطعام فى الجزيرة المهجورة ، فلا أحد يعرف ، حقا ، ماذا كان الماضى ، وكلما أمعن الماضى فى الابتعاد قلّ ما يعرفه عنه أى انسان ، ويخترع المرء تقاليد خيالية لا يستطيع أحد أن يؤكدها ، وتصبح هى الرموز ذات الأسلوب لذاكرة عن الماضى غير الموجود . وثمة طريقتان دائما فى النظر إلى أى شىء ، خذ القرن الثامن عشر ، موسيقى القرن الثامن عشر أو كلمات القرن الثامن عشر ، أو سلوك القرن الثامن عشر ، هى أما أن تكون تعبيرا عن شىء كان ذات يوم حافلا بالمعنى ، حيا وحقيقيا بالنسبة لانسان ماقد مضى ، ومضى زمانه ، ولا صلة لنا به الا عن طريق العمل . ومن ثم يصبح هذا العمل ذا أهمية لنا فقط إذا استطاع — بطريقة أو بأخرى — أن يصبح حيا ، حقيقيا وذا معنى بالنسبة لنا . إذا حدث هذا ، كان معناه أن العمل لم يعد من الماضى ، انه لا يأخذنا إلى الماضى ، لكنه يأتى بالماضى الينا الآن ، فى الحاضر ، وأظن هذا حين يحدث تصبح لنا علاقة حية وثرية بكائنات انسانية لم تعد موجودة ، وتلك معجزة لها طابع السحر ، وجائزة ثمينة .

واما أن تمضى فى الاتجاه المعاكس الذى يقول : « ان الماضى قد راح ، ولكن آه .. كم يكون ممتعا أن نركب آلة الزمن ، ونمضى إلى هناك ، لاشك

فى أنه سيكون أفضل من عالمنا هذا التعس .. » ، وهكذا نمضى ، بعون التقاليد وأشكال التراث المشكوك فيها ، والوثائق والرسوم وما اليها ، نبنى ماضيا كامل الزيف ، فيه يحدث أن يحمل كل فرد من أفراد القرن الثامن عشر منديلا ، وثمة خبراء موجودون دائما ، تجد أحدهم قد أنفق عامين من دراسته الجامعية يدرس موضوعا مثل « وظيفة المنديل عند السادة فى القرن الثامن عشر .. » ، وستجد وثائق أخرى موجودة عن التعبيرات التى تتسق وانسان القرن التاسع عشر ، والطريقة التى كان يصلب بها قامته ، وما إلى ذلك . وهذا كله زيف كامل وعلى سبيل المثال فلو جاء شخص بعد مائة سنة ، سامحه الله ، وأراد أن يعد أوبرا عن وليمة غدائنا اليوم ، فانه سيجعلنى — فى هذه اللحظة — فى ثياب السهرة ، لأنه حين نظر فى الوثائق تبين له أنه فى كل المناسبات الرسمية ، فان أى شخص يكون فى موقعى ، يتوجه بالحديث إلى آخرين ، خاصة فى دار للأوبرا ، لابد أن يلبس ربطة عنق بيضاء ، أو يكون فى ثياب السهرة . هكذا تبقى ذاكرة الماضى المختلطة .

وفى الحقيقة ، وسواء شاء المرء أو لم يشأ ، فان أحدا لا يستطيع بلوغ حقيقة التاريخ عن طريق اعداد مجموعات للمظاهر الخارجية ، ان هذا لا يمكن عمله ، وما نستطيعه الآن هو أن نمضى للاتجاه المعاكس ، ونعود إلى الملاحظة .

الملاحظة التى توفرت لدّى ، من رؤية مختلف الاساليب المسرحية فى أماكن مختلفة من هذا العالم ، كانت تحمل دائما نفس النتيجة ، يفكر الانسان فى الأسلوب فقط حين يلاحظ جماعة من التلاميذ مع معلمى الدرجة الثانية . واللحظة التى يتم تجاوزها — حتى لو بدا الشكل اصطناعيا — هى مايراه الانسان حقا عن الطبيعة الانسانية . ذلك شىء غير عادى . وإذا ذهبت لمشاهدة واحد من أكثر عروض المسرح شكلية ، أعنى مسرح العرائس اليابانى

« بونراكو » ، وهى عروض عظيمة لحدث أسلوبى على مستوى رفيع ، فستسمع الناس يقولون : « انك ستصدق أن العرائس كائنات حية .. »

التقيت فى الهند أخيرا بواحد من الاثنين اللذين بقيا على قيد الحياة من معلمى أحد أشكال الرقص التراثى الموغل فى القدم ، وقدم أمام عدد قليل منا عروضا لمنوعات مختلفة ، مستخدما أكثر اللغات المسرحية أناقة فى الاشارة يمكنكم ان تتخيلوها . كل شىء قد تم وضعه فى شكل ، وتم تقنينه لدرجة أنه يصبح غير مفهوم على الاطلاق لمن لاتتوفر له معرفة بكل القوانين . وما وصل عن طريق هذا كله كان شيئا بالغ البساطة ، انطباعات انسان فى موقف انسانى خالص . وقد رأيت راقصة هندية عظيمة فى أسلوب آخر ، وما رأيته بالفعل كان رقة امرأة فى علاقتها بطفل وكيف تعيده إلى البيت بأكثر الطرق بساطة وبعدا عن العادية . اختفت هندية الراقصة وثقافتها ، أما ما وصلنا مباشرة فكان ذلك الشىء البسيط المتمثل فى طريقة امرأة تنادى ابنها ليأتى اليها . وهذا ماحدث لنا جميعا نحن الحاضرين . ولا شىء آخر . ولكن كان فيها سمة خاصة وعمق وحقيقة لا يمكن لأحد أن يراها فى مكان آخر .

وقد توجهت بالسؤال إلى ذلك الممثل العجوز : « أريد أن أعرف ، ما الذى تتخيله وأنت تؤدى ؟ .. » ، ولأنه لم يكن يؤدى سوى هذا الرقص المسرف فى شكليته ، فقد تحدث فقط عن التقنيات وعن قوانين الرقص ، وكنت أريد أن أعرف منه ما الذى يهدف اليه بعمله . قال : « انه أمر بالغ البساطة . اننى أريد أن أجمع معاً كل ما خبرته فى حياتى ، وهكذا فاننى حين أفعل ما أفعل ، فاننى أقدم شهادة بكل ما أحسست به ، وكل مافهمته .. » .

ومن الواضح أن الأساليب موجودة ، بنفس المعنى الذى توجد به آلاف القوانين المختلفة ، وليست كل القوانين هى ذاتها ، وللنظرة الأولى تبدو بعض القوانين حقيقية ، وبعضها الآخر مصطنعا ، ومن المؤكد أن الطبيعة الاصيلة التى كانت فى « ستوديو الممثلين » كانت تعد ، فى زمنها ، أقرب ما تكون للحقيقة ، ونحن اليوم نرى أنها كانت مجموعة قوانين مثل أية مجموعة أخرى . هى قانون يوحى بالحياة الحقيقية ، لكنك لو وضعتها جنبا لجنب أكثر الأشكال زيفا واصطناعا ، لما وجدت اختلافا يذكر . فكل شىء منفرد نعمله يمر عبر شكل . كل شىء تتم « أسلبته » .

أى صورة ، لا يهم ماذا تكون ، أى فكرة ، أى تتابع للأفكار ، أى تتابع للكلمات يمكن أن يوضع بحيث يبدو مصطنعا ، مصطنعا بأسوأ معانى الكلمة ، أى ، جوهريا فاقدا للحياة . والآن يمكن أن يكون أمامكم شخص يخطر على خشبة المسرح فى ثياب حديثة ، ينظر نحو الجمهور ، ثم يقرأ شيئا عن غزو جرينادا ، ويقلد رونالدريجان فى التليفزيون ، لكن هذا لن يجعله ، بالضرورة ، ابن اليوم ، فأنت تستطيع أن تبقى ناظرا اليه وتقول إن هذا مصطنع . فاقد للحياة ، خلو من المعنى . ثم يأتى شخص آخر إلى المسرح ، بكلمات واشارات لا أحد فى الشارع يمكن أن يستخدمها لكن الانطباع الذى يخلفه انطباع مستقيم ومباشر وينتمى للحاضر .

وكل ماعلى المرء أن يفعله هو أن يمنع نفسه بصرامة من أن يُستدرج إلى مسائل فنية لا أهمية لها ، وأن يرجع دائما إلى ماهو مركزى . هل الكلمة ، هل الحركة ، هل الأزياء ، هل تصميم المناظر ، هل الاضاءة ، هل العمل كله ، هل اختيار تقديم هذا العمل كله — هل كل هذه القرارات صادرة عن الرغبة فى خلق شىء تدب فيه الحياة الآن ؟ إذا تبع المرء هذا

الخط ، فسيجد أشياء كثيرة فقدت أهميتها ، وأشياء أخرى أصبحت ذات أهمية حيوية . أى أن النظام الفعلى للأولويات عندنا هو الذى يتغير .

وأعتقد أن على الواحد منا أن يواجه حقيقة أن هناك حقائق . ونحن جميعا ضحايا الحقائق التى لا يمكن أن تتغير ، ولا يمكن انكارها . وعالم الأوبرا يواجه أعظم الصعوبات لتوفير الشروط التى هو بحاجة اليها . وأهم شيء هو أن نضع الأشياء الأولى أولا ، وأن يضع الانسان أعظم طاقاته فى أكثر الأماكن احتياجا لها ، وهذا يعنى رؤية الشروط التى يمكن فى ظلها أن يتوفر للمؤدين ولكل ـــ الفنانين المعاونين لهم ـــ الوقت والهدوء والأمن الاقتصادى والنفسى والعاطفى ، والتى يصدر عنها إمكان النظر فى تجاوز الأسلوب .



الفصل الثامن

سينما الحياة

إخراج مسرحية للسينما ..

أخرجت عدة أفلام عن مسرحيات سبق أن أخرجتها للمسرح ، وكان كل منها تجربة مختلفة . وقد حاولت أحيانا استخدام المعرفة بالموضوع التى توفرت لى فى المسرح لإعادة خلقه للسينما بوسائل مختلفة . وعلى سبيل المثال فقد صورنا « الملك لير » بعد سبع أو ثمانى سنوات من إخراجها للمسرح ، وكان التحدى الفاتن هو إعداد الفيلم دون التعلق بأية صورة من صور صياغتها المسرحية .

أما حالة « مارا / صاد » فكانت مختلفة كل الاختلاف . تحدثنا ، أنا وبيتر فايس ، حديثا طويلا حول إعداد فيلم حقيقى عن « مارا / صاد » دون التزام بنقطة انطلاق بعينها . وفكرنا أن نبدأ بمجموعة من الأنصار الضجرين ، متحيرين ماذا يفعلون فى ليلتهم ، فيقررون الذهاب إلى مصحة « شارنتون » ليلقوا نظرة على المجانين هناك ، وبدأنا فى إعداد صياغة ووضع خطوط عامة للسيناريو ، ثم تبين لنا أن ما نحن سعداء بإبداعه سيكون فيلما باهظ التكلفة لا نقوى على إنتاجه .

وفى يوم من الأيام ، قدم رئيس « الفنانين المتحدين » ديفيد بيكر ، ميزانية متواضعة قدرها ٢٥٠ ألف دولار ، إلى مخرج إنجليزى ذى خيال خصب هو ميشيل بريكت ، وإلىّ ، لإعداد فيلم عن « مارا / صاد » بحرية كاملة ، وبالطريقة التى نختارها شرط أن ينتهى فى الموعد المحدد له . وبحسبة

سريعة تبين لنا أننا يجب أن ننتهى من إعداد الفيلم خلال خمسة عشر يوما . وكان هذا تحديا مثيرا ، لكنه كان يعنى — بطبيعة الحال — إدراك الصورة على نحو مختلف كل الاختلاف ، وأن نبقى على مقربة قدر الإمكان من الصياغة المسرحية ، التى كانت تدريباتها تامة وجاهزة . فى ذات الوقت كنت أود أن أرى إذا كانت هناك لغة سينمائية خالصة تستطيع أن تأخذنا بعيدا عن الحدود النهائية للمسرحية المصورة ، وأن تقتنص شيئا من الإثارة السينمائية الخالصة .

وهكذا . ثلاث كاميرات أو أربع تعمل دون توقف ، وتستهلك مئات الياردات من الفيلم الخام ، صورنا العرض مثل مباراة فى الملاكمة . تقدمت الكاميرات وتأخرت ، لفت وزحفت ، محاولة أن تسلك على نحو ما يحدث فى عقل المتفرج ، وأن تستثير تجربته ، وأن تتبع التماعات الفكر المتناقضة ، والضربات واللكمات التى ملأ بها بيتر فايس مستشفاه تلك للمجانين ، وفى النهاية حاولت أن أقتنص وجهة نظر ذاتية جدا حول الحدث ، ولم اكتشف إلا فيما بعد أنه فى هذه الذاتية يكمن الاختلاف الحقيقى بين الفيلم والمسرح .

وحين سبق أن أخرجت المسرحية للمسرح ، لم أحاول أبدا أن أفرض وجهة نظرى على العمل ، على العكس ، فقد حاولت أن أجعله متعدد الوجوه قدر الإمكان . ولهذا كان المتفرجون أحراراً فى كل مشهد وفى كل لحظة فى اختيار النقاط التى تعنيهم أكثر من سواها . وبطبيعة الحال كانت لى ، أنا أيضاً ، اختياراتى ، وفى الفيلم فعلت مالا يستطيع مخرج الفيلم أن يتجنبه ، وهو أن يعرض ما تراه عيناه . فى المسرح ينظر ألف متفرج إلى نفس الشىء بألف زوج من العيون ، لكنهم — فى الوقت ذاته — يدخلون

فى رؤية جماعية مركبة . هذا ما يجعل التجربتين مختلفتين كل الاختلاف .

فى السينما والمسرح كليهما يبقى المتفرج فى العادة سلبيا إلى هذه الدرجة أو تلك ، هو فى نهاية الطرف المستقبل للدوافع والإيحاءات ، وفى السينما هذا شيء أساسى جدا ، لأن قوة الصورة تبلغ حدا أن تغمر المتفرج تماما ، ولا يمكن أن يفكر فيما يراه ، إلا قبل أو بعد حدوث التأثير ، أما فى ذات لحظة حدوثه فلا يمكن أبدا ، فحين تكون الصورة حاضرة بكل قوتها ، وفى تلك اللحظة الدقيقة التى يتم استقبالها فيها ، لا يستطيع المرء أن يفكر أو يحس أو يتخيل أى شيء آخر .

فى المسرح ، يتحدد مكانك على مسافة معينة . هذه المسافة تتغير بشكل دائم ، والأمر لا يقتضى سوى ظهور شخص على الخشبة يغريك بأن تصدقه ، ومن ثم تقل المسافة ، وتخبر تلك الخاصية المعروفة ، « بالحضور » والتى تعنى قيام نوع من العلاقة الحميمة . ثم هناك الحركة العكسية ، أى حين تزيد المسافة فتحس بأن شيئا فيك قد تمدد واسترخى ، وأنك أُبعِدت قليلا ، والعلاقة المسرحية الحقيقية هى مثل أية علاقة حقيقية بين اثنين من البشر ، تختلف دائما درجة الاستغراق فيها ، لهذا يتيح المسرح للمرء أن يخبر شيئا ما على نحو قوى لدرجة لا تصدق ، وأن يستبقى – فى ذات الوقت – قدرا من الحرية . هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معاً . وتتبع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقربة واللقطات البعيدة ، لكن تأثيرها مختلف كل الاختلاف .

وعلى سبيل المثال ، فى « مارا / صاد » كان الحدث على خشبة المسرح يستثير دائما صورا إضافية . هى – فى عقل المتفرج – تعزز ما يراه على الخشبة . كان ثمة المجانين الذين يقلدون مشاهد من الثورة الفرنسية ، وكانوا

يقدمونها بقدر محدود ، لكنه كاف كى يستثير الخيال لإكمال الصورة . وقد حاولنا اقتناص هذا التأثير فى السينما ، ونجحنا فى بعض المشاهد . فى لحظة من اللحظات تدق شارلوت كورداى باب مارا ، على المسرح ، قدمنا هذا بأكثر الطرق مسرحية وبساطة : مد شخص ذراعه ، وتكفل آخر بإحداث الصوت ، وأعاد الطرق ، فقام شخص ثالث بإصدار الصرير الذته يحدثه فتح الباب - كان هذا مسرحا خالصا . وأثناء التصوير قدرت أن أرى ما إذا كان ممكنا - رغم الحَرْفية الصارمة فى صورة الكاميرا - إتاحة هذه الرؤية المزدوجة للمتفرج أم لا . هذا نوع المشاكل التى برزت طوال فترة إعداد الفيلم .

والأمر مشابه فى حالة « الملك لير » . إن قوة المسرحية الشكسبيرية على الخشبة صادرة عن حقيقة أنها تحدث فى « لامكان » . ومسرحية شكسبير لا تصميم محدد لمكان أحداثها ، وأية محاولة - سواء كانت معززة بأسباب جمالية أو سياسية - لبناء إطار حول مسرحية شكسبير إنما هى قيد يتحمل مخاطرة إنقاص قيمتها . أنها تستطيع أن تغنى وتحيا وتتنفس فقط فى مساحة فارغة .

المساحة الفارغة هى التى تتيح لك أن تستدعى للمتفرج عالما مركبا ينطوى على كل العناصر التى ينطوى عليها العالم الحقيقى ، حيث تجد علاقات من جميع الألوان : اجتماعية وسياسية وميتافيزيقية وفردية ، تتعايش وتتمازج ، لكنه عالم يتم خلقه وإعادة خلقه لمسة بعد لمسة ، وكلمة بعد كلمة ، وإشارة بعد إشارة ، وعلاقة بعد علاقة وموضوعا بعد موضوع ، وشخصية فى تفاعل بعد شخصية فى تفاعل - يتم هذا والمسرحية تتكشف بالتدريج . وفى أى مسرحية لشكسبير ، من الجوهرى للممثل والمشاهد ،

أن تبقى مخيلة المتفرج فى حالة انطلاق دائم ، بالنظر إلى الحاجة للحركة خلال هذه المتاهة المعقدة ، ومن ثم تبلغ قيمة المساحة الفارغة أقصى أهميتها ، من حيث أنها تتيح للمتفرج – كل ثانيتين أو ثلاث ثوان – فرصة أن يستعيد نقاء عقله ، وتتيح له أن يفقد انطباعات ، كان من الأفضل له لو أنه استبقاها .

وهذا مماثل تماما لمبدأ التليفزيون . فالصورة واستمرار تدفقها على شاشة التليفزيون لا يمكن فصلها على الإطلاق عن المبدأ الالكترونى للعودة الدائمة ، – نقطة بعد نقطة – إلى شاشة محايدة . ولو أن الشاشة استبقت الصورة لمدة تتجاوز سدس الثانية فلن تعود قادرا على رؤية أى شىء . وهذا تماما ما يحدث فى المسرح . فحين يواجه المتفرج خشبة محايدة تماما ، فإنه يتلقى – خلال ثانية واحدة – دافعا يدفعه لأن يُعِدّ الصورة ، فمثلا حين يسمع كلمة « الغابة » فى « حلم منتصف ليلة صيف » فهى كافية لاستثارة المشهد بكامله ، عملية الاستثارة هذه يجب أن تبقى حية ونشطة خلال الدقائق التالية ، حتى يمكن – من خلال عبارة واحدة – إدراك العنصر كله فى وقت واحد ، بعدها ينتقل كل شىء من مقدمة العقل لمستوى آخر ، حيث يظل هناك ، خِفْية ، كمؤشر يهدينا لفهم المشهد .

وقد تُمْحى هذه الصورة تماما ، حتى تأتى لحظة ، بعد مائتى سطر من المسرحية ، تحس فيها أنك بحاجة لظهور صورة الغابة . فيما بين هاتين اللحظتين ، فإن الصورة تكون مختفية تماما ، مفسحة مكانها فى العقل لنظام أو نسق مختلف من الانطباعات ، قد يكون ، مثلا ، إمعان النظر فى الأفكار والمشاعر المختفية تحت السطح . أما الفيلم فمختلف تماما . هنا أنت فى صراع دائم مع مشكلة الأهمية الطاغية للصورة ، فى اقتحامها ، وبقاء

تفاصيلها زمنا طويلا بعد انتهاء الحاجة إليها . إذا كان عندنا مشهد يستغرق عشر ثوان فى الغابة ، فلن تستطيع التخلص من أشجارها أبدا .

وبطبيعة الحال ، هناك « مكافئات » فيلمية ، وهناك الخلف ، وهناك استخدام العدسات التى تبقى على مقدمة المشهد فقط ، وتلقى بقيته بعيدا عن البؤرة ، لكن هذا كله ليس هو الشيء نفسه . إن حقيقة الصورة هى ما تعطى للفيلم قوته وتضع له حدوده . وفيما يتعلق بفيلم لشكسبير ثمة صعوبة أعمق ، تتمثل فى ضرورة قيام رابطة بين إيقاعين : إيقاع مسرحية شكسبير هو إيقاع كلمات المسرحية ، وهو إيقاع يبدأ من الجملة الأولى فى المسرحية ، ويظل يتدفق حتى النهاية ، وهو فى حاجة دائمة للكشف عنه وتدعيمه . وهو يختلف تماما عن الجزر والمد فى الصور الذى هو المبدأ الأساسى فى الفيلم . وعملية خلق التطابق بين هذين الإيقاعين صعبة جدا بل هى مستحيلة تقريبا فى الحقيقة . ونفس المشكلة تظهر حين تصوير الأوبرا كفيلم سينمائى . أقول أنها مستحيلة **تقريبا** لأن هناك لحظات من الفيض يستطيع فيها المرء ملامسة المثال على استحياء .

إلـه الذبـاب ..

كان سام سبيجل – وقد وضع احدى يديه تغطى عينا مقروحة – كمن يضرب الماء بيديه وقدميه ، وثمة كرة من كرات الشاطيء تنثر رذاذ الماء فيما بيننا . كان قد اشترى حق رواية إله الذباب ، ودعا إلى أول اجتماع لمناقشة الرواية . وسأل : « ماذا سنسمى الفيلم ؟ .. » وفى ومضة مرعبة انكشف أمامى العام القادم ، واستطعت أن أرى سلسلة متصلة الحلقات من الإحباط ، وعرفت أننا لا يمكن أن نصل لاتفاق حول شيء واحد .

وإذا كان كتاب جولدنج أشبه ما يكون بتاريخ الإنسان محفوظا فى قدر فخارى ، كذلك فإن حكاية إعداد هذا الفيلم أشبه ما تكون بتاريخ مكثف للسينما يبرز كل أنواع الحيل والإغراءات والحسرات على كل مستويات الإنتاج .

وكان كينيث تينان قد أعطانى الرواية فى البداية ، فوضعتها جانبا وقد صممت على إخراجها للسينما ، حتى أننى لم أكد أصدق الأخبار التى سمعتها بأن « ستوديوهات ايلنج » قد اشترت حقوق الرواية من وليم جولدنج فى مقابل ألفى جنيه ، وأن لديهم بالفعل مخرجا يعمل بهمة ونشاط ، لكن أصدقائى الساخرين فى مؤسسة « ايلنج » أكدوا لى : « أن هذا مجرد أسلوب متبع ، ونحن لن ننفذ هذا العمل أبدا ، وأننا سنناقشه ، ونجهزه ، ونكتب له النص ، وخلال سنة أو نحوها سيصل أحدهم إلى اليقين بأنها مغامرة مكلفة ، وينتهى الأمر عند هذا الحد ، وسوف ترى » .

وبقيت منتظرا ، قلقا ، متشككا ، فى حين تمضى العملية فى طريقها المرسوم ، ثم سمعت شائعات مزعجة بأن « نيجيل كينيل » قد كتب لها نصا ممتازا ، وأنه تمَّ اختيار مكان التصوير فى « باريرديف » ، وأن طاقم الممثلين يجرى إعداده . وذات يوم تقررت الميزانية ، وكان على أحدهم أن يقرر ما إذا كان موضوعا مثيراً حول حفنة من الصبية يمكن أن يعتبر استثمارا مناسبا لمبلغ مائتى ألف جنيه ، ومن الصعب أن توجه اللوم لمن قرروا أنه ليس كذلك .

وأصبحت حقوق « إله الذباب » معروضة للبيع ، وقد ارتفع ثمنها إلى ثمانية عشر ألفا ، وحين سمعت بهذا هرعت إلى سام سبيجل ، وقد أجريت حسبة سيكولوجية خاطئة كلفتنى كثيرا فيما بعد ، وانطلقت فيها من افتراض أن سام سبيجل — كصديق قديم — مهيأ لأن يأخذ موقفا أبويا صغيرا من تلك المغامرة

التجريبية الصغيرة ، وكنت أسير على هدى أننى إذا استطعت أن أبقى ميزانية الإنتاج منخفضة فإنه سيطلق يدى فى العمل . لقد أخطأت تقدير جوهر المنتج الناجح الذى شكلته هوليوود .

ان المنتج الكبير فى زمنه لا يعمل إلا إذا وحَّد تماما بين ذاته وبين العمل الذى ينغمس فيه ، وهو بالتالى سيصل حتما إلى التضارب مع مخرج يعمل على الطراز الأوربى ، ويعمل بنفس مبدئه . وقد قال لى أورسون ويلز يوما – وكنت قد فرغت تقريبا من فيلم مع هارولد هشت وبيرت لانكستر – : « لا تعمل أبدا مع منتج هو فى قمة نجاحه .. » ، وقد تذكرت كلماته هذه بندم وأسف .

كل ما كنت أريده هو مبلغ صغير من المال ، دون نص ، فقط مجموعة من الصبية ، وكاميرا ، وشاطىء . وكل ما كان يريده المنتج هو نص مكتوب بالتفصيل يضمن له أن الفيلم سيكون له « قيم عالمية » قبل أن ينفق أى مبلغ كبير . وسرعان ما بدأ أصدقاء سام سبيجل الساخرون يقولون : « أنه لن ينتج الفيلم أبدا .. » ويتنبأون بأسلوب شبيه بأسلوب مؤسسة « ايلنج » . هذه المرة ، ارتبطت آمالى ومشاعرى معا ، وأيقنت قدوم الكارثة ، فقط على نوبات متقطعة .

ولمدة سنة ، بدا أننا نسير فى خطا الإنتاج . قام المدير الفنى بالبحث عن مكان فى أسبانيا وأفريقيا ، وذهبت أنا إلى جزر الكنارى ، وأجرينا مقابلات للأطفال وكان بيتر شافر منهمكا فى كتابة نص ، وعلى نحو بيزنطى نموذجى تعاقد سبيجل ، سراً ، مع ريتشارد هيوجز ، على كتابة نص منافس فى نفس الوقت .

وقد عشنا – أنا وشافر – بعمق حياة مثقفى هوليوود معذبى الضمائر حيث التشريح الكامل لآلية الحلول الوسطى مطروح عاريا . وأننى أذكر سؤال شافر فى البداية : « كيف بالله يمكن أن نغير العنوان ، ونغير الصبيان إلى بنات والانجليز إلى أمريكان ؟ .. » وأجبت على سؤاله بالتبرير المطلوب : « أفرض أننا لم نسمع أبدا اسم جولدنج ، وأن أحدا قد جاء إلينا بمشروع عمل فيلم عن جماعة من الصبيان والبنات من جنسيات مختلفة ، ألقى بهم إلى جزيرة مهجورة . ألا نستطيع أن نعد حكاية جديدة ومثيرة عنهم ؟ .. » وبطبيعة الحال كانت الحجة مقنعة ، لأننا كنا نريد أن نقنع أنفسنا .

فى اللحظة التى أدرك فيها جولدنج « أسطورة إله الذباب » بلورت هذه القصة – ربما هذه القصة وحدها – مشاعره فى شكل واحد قوى ومؤثر . غير أننا نأمل الكثير من التوافق ، بمعنى أن يستطيع كتاب آخرون أن يجدوا فيها ، بالضبط ، ما تتطلبه احتياجاتهم الإبداعية ، فى ذات الوقت . وهذا هو الخطر دائما فى « إعداد » الروايات للشاشة .

وقد أعد شافر ملحمة متميزة تستغرق ست ساعات . كانت ثمة رحلة هائلة نحو قمة جبل ، وتتابع غير عادى يستغرق حوالى الساعة فى كهف . وأننى أذكر ثلاثة طقوس معقدة ، تحدث معا ، كل منها يكفى موسما كاملا فى « مسرح القسوة » لكن المزيج المكون من شافر وجولدنج وسبيجل وأنا ، وكلّ يدفع فى اتجاه معاكس ، كان شيئا غير محتمل . ضاع الوضوح ، وتحديد الألوان القاطع فى الرواية ، وضاعت معه القوة الحقيقية للموضوع ، وهكذا ، وعلى مضض تم استبعاد النص الذى يستغرق ست ساعات وحاولنا ، شافر وأنا ، العودة للكتاب من جديد .

وكلما زاد اقترابنا ، زاد خلافنا مع المنتج . قايضنا مواقع مهمة بأخرى

غير مهمة ، وكلما مضينا فى هذا السبيل قل ما نكسبه . ان العناء الذى يقدمه جولدنج من التعقيد والتداخل بحيث إن أى تغيير فيه يمكن أن يودى به كله . ونحن منهمكان إلى هذا الحد ، وقريبان لهذه الدرجة من تفاصيل المعركة ، مرت التنازلات الكبرى تحت أنوفنا ونحن ننظر .

النص الثامن الذى أعددناه كان مثل أرض معركة مليئة بالحفر والندوب ، لكننا كنا متوحدين به لدرجة أننا كنا نظن أننا سنشرع فيه على الفور . على أى حال ، أصبحت الآن أمام سبيجل ميزانية تم إعدادها ، وحين رأى أنها – حسب مقاييسه فى العمل – ستصل إلى خمسمائة ألف جنيه ، قدم لنا خدمة حقيقية هى استبعاد المشروع ، وانقضى عام آخر و « إله الذباب » على الرف كما كان .

وفى نفس الوقت ، كان ثمة أمريكى شاب هو لويس آلن يستكشف إمكانيات فكرة جديدة فى نيويورك . فقد أحس أنه يمكن إيجاد مناصرين من نوع خاص ، قد يهتم الواحد منهم بأن يدفع ألفى دولار من أجل فيلم ما ، وبهذا المبلغ سينتفى القلق الخاص باحتمال خسارة كبيرة . وكان هو وزميلته دانا هودجدون قد فرغا لتوهما من تمويل فيلم « ارتباط » بهذه الطريقة ، وعرضنا أن يفعلا الشىء نفسه لإله الذباب . وبطبيعة الحال كان علينا الآن أن نتفاوض حول الحقوق ، تم تخفيض الثمن إلى خمسين ألف جنيه زائدا ثلث أرباح المنتج ، وبلغت ميزانيتنا ثمانين ألفا ، أى أننا حين أتممنا الصفقة كنا قد انفقنا أكثر من نصف رأسمالنا على الحقوق ، وكان هذا يعد رقما قياسيا .

وعلى أى حال فحقيقة أن نَصَّنا الأخير الذى لا جدوى منه كان مكتنزا وثقيلا جعله – حرفيا – يساوى ثقله ذهبا . كنا أنا وشافر محبطين فاتخمناه

بأوصاف تفصيلية مسهبة لمناظر لم نرها أبدا ، وبحركة خيالية للكاميرا لكنها شديدة الإحكام ، وهكذا بفضل هذه الوثيقة ثقيلة الوزن ، أحس أكثر من مائتى مشجع فى واشنطن بأنهم يسهمون فى مشروع حسن السمعة . ولحسن الحظ أن بعدهم عن الشؤون العملية لإنتاج الأفلام جعلهم غير واعين بالسؤال الأساسى الوحيد الذى يطرحه مشجع متمرس وهو : كيف نضمن أن هذا الفيلم سيكتمل ؟ .

وقد أدت التجربة المريرة للممولين الذين خسروا مرة أموالهم لأن يطوروا نظاما لحمايتهم ، لذا فهم يصرون على إقرار جداول العمل ومراجعة الميزانيات ، وعلى هذه الأسس يتأكدون من إمكان إكمال الفيلم . وكنا نعرف أننا لا نستطيع أن نعد ميزانية لأن المبلغ الذى جمعناه لن يكفى ، ولا نستطيع أن نضع جداول عمل ، لأن كل عمل يتم مع الأطفال محوط دائما بعدم اليقين . كنا نمضى إلى المجهول ، ونعرف أن الحظ والإيمان هما الضمان الوحيد لاكمال العمل .

فى فرنسا ، يكلف تقديم الفيلم مائة وخمسين دولارا ، هذه المائة والخمسون تؤدى بك إلى اليوم الأول للتصوير ، حينذاك ستدور عجلات كثيرة تحملك إلى اليوم الثانى ، وسرعان ما سيصبح لديك ما يكفى لتبرير طلب قرض يجعلك تواصل مدة أطول . كان سؤالنا الوحيد هو كيف نبلغ نقطة اللارجوع .

وفى يوم جاء إلىّ أحد مساعدى فى نيويورك واسمه مايك ماكدونالد ، سألنى حائرا : « من هو بيلى بنتر الذى طلبت منى الاستشهاد به ؟ .. » .

شرحت له أنه الصبى السمين الدائم فى مسلسل هزلى إنجليزى شهير ، وهو النموذج الكامل لشخصية بيجى قال مايك : « آه .. » .

« سأذهب لرؤية رجل أعمال إنجليزى فى مكتبه فى مانهاتن ، وأقول له أننا نعد فيلما ، وأننا بحاجة إلى أولاد إنجليز على هذا الجانب من الأطلنطى ، انه خشن ، يفتقد الود ، وأننى أضيع له وقته . آه ، لا ، أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا . يا صديقى القديم ، هذا ليس طريقى فى العمل . حينئذ سأقول له : « أننا نبحث عن شيء مثل بيلى بنتر سيعتدل فى جلسته ، ويقوقىء ، ويزيح البايب جانبا . من هذه اللحظة لن نواجه مشاكل كبيرة .. » .

كنا قد عملنا على أساس أننا نستطيع أن نستقدم الأولاد من إنجلترا ، وهكذا قررنا البحث عن أولاد بريطانيين ممن جاؤوا الولايات المتحدة على نفقتهم ، بدأ ماكدونالد يقف على أرصفة الميناء ، يتقرب إلى العائلات التى تبدو محتملة بمجرد أن تطأ أقدامهم التراب الأمريكى ، تسكع طويلا فى الساحات ، وكتب إلى عائلات السفارة فى واشنطن ، وعثر — عن طريق دليل التليفون فى نيويورك – على عدد من نوادى الانجليز (Old Etonian Club, Ols Haxians Club, Old Boys of Mill Hill) ، وتقصينا آثار قرية سكوتلندية كاملة انتقلت برمتها إلى معمل تقطير فى نيو – جيرسى . وأعتقد أننا قد رأينا حوالى ثلاثة آلاف طفل ، كلهم تواقون لأن يكونوا فى الفيلم ، ولدى آبائهم حماس متقد للرواية ، كما أنهم سيسعدون لقضاء أجازة صيف هادئة والأولاد بعيدون عنهم ، و لم نكن لندفع أجورا ، مجرد مبالغ صغيرة للمصروفات النثرية ، ونصيب فى أرباح من المفروض أن تأتى يوما ما .

وقد وجدنا رالف ، الصبى الذى سيلعب الدور الرئيسى ، وجدناه فى حمام للسباحة بمعسكر للجيش فى جامايكا قبل بدء التصوير بأربعة أيام .

أما بيجى فقد جاء إلينا – فيما يشبه السحر – عن طريق البريد . فى خطاب دبق مكتوب على ورق مسطر : « سيدى العزيز .. أنا سمين وألبس نظارات .. » ، ثم صورة مجعدة جعلتنا جميعا نصرخ فرحين : أنه بيجى . جاء إلى الحياة فى كامبرلى ، قبل عشر سنوات ، أى فى ذات اللحظة التى كان فيها جولدنج يجاهد لخلق روايته .

ووجدنا جزيرة خارج ساحل بورتوريكو ، جنة فى الغابة ، وأميال من الشواطىء التى تسورها أشجار النخيل ، تملكها عائلة وولورث . وقد وافقوا على أن يؤجروا لنا الجزيرة فى مقابل قرض بضمان الفيلم ، وكنا قد قررنا الالتزام بإجراءات اقتصادية صارمة فى كل مكان فليس مسموحا لأحد أن يسافر بالطائرة ، إلا باستخدام التذاكر المخفضة فى الليل المتأخر ، وليس مسموحا لأحد أن يهاتف نيويورك ، أو يستأجر سيارة ، أو يبقى فى الفندق مادام ممكنا أن يكتب وينام على الأرض بين الأصدقاء . وهكذا أمكننا توفير آلاف الدولارات ، وأصبحنا فى وضع يسمح لنا بأن نبقى على شيئين بغير حدود : العناية بالأطفال واستهلاك الفيلم الخام .

وكنت دائما مشغولا بفكرة أن المحاسبين فى أكثر الأفلام تكلفة مستعدون للتغاضى ، بسرور ، عن كل أشكال الإنفاق السفيه والمضحك ، لكنهم يفزعون فزعا غريبا لأقل تبديد فى المادة الخام ، مثلهم مثل الكاتب الذى يخشى أن يشطب ما لا يروقه حتى لا يستهلك الورق . ومادمت أنا فى موضع من يتخذ القرار ، فقد قررت أنه ليس من حق أحد أن يسألنا حول استهلاك الفيلم ، وكان هذا انقاذا لنا ، لأنه رغم رداءة الجو ، والمرض ، وعدم استخراج صور متعجلة ، ودون أضواء أو تسهيلات ،

فقد ظللنا نصور بعدة كاميرات تدور معا ، وكنا نترك الكاميرات دائرة ونحن نتحدث إلى الأطفال ، ثم نبدأ من جديد .

وأصبح لدينا فى النهاية ستون ساعة من التصوير المتصل ، يحتاج إلى سنة كاملة لإعداده ، كذلك أصبح لدينا مئات الأميال من شرائط الصوت المسجلة فى كل لحظات اليوم ، استخرجنا منها الحوار فى النهاية ، وألصقناه على الفيلم كما نلصق طوابع البريد ، كلمة بكلمة ، لم يكن هذا هو التكنيك المثالى ، لكنه كان الوحيد المتاح لنا ، وكان – بمعنى من المعانى – ضمان إكمال الفيلم .

وكان مما يثقل القلب أن نقول وداعا للنص الذى أعده شافرز بعد كل ما عانينا فيه ، ولكن لم يكن ثمة سبب واحد يحول دون العودة إلى مشروعى الأول وهو الارتجال مباشرة من الرواية . الآن أصبحت كل عناصر الرواية عند الأطفال ، وأننى أعتقد أن الدافع الأساسى وراء ترجمة عمل جولدنج الرائع والمتكامل إلى شكل آخر هو أنه على الرغم من أن السينما تنقص من السحر ، إلا أنها تزيد من الوضوح وتُقدِّم الدليل .

ان الكتاب حكاية جميلة ذات مغزى ، جميلة لدرجة أنها يمكن أن ترفض على أساس أنها خدعة لفرض أسلوب شاعرى ، أما فى الفيلم فلا أحد يستطيع أن يعزو النظرات والإشارات إلى خدع الإخراج . بطبيعة الحال فإننى كنت أقدم الدافع الذى يدفع المشهد لأن تدب فيه الحياة . لكن ما سجلته الكاميرا هو عزف على أوتار كانت موجودة بالفعل . والحركات العنيفة ونظرات الجشع وكل وجوه التجربة كانت حقيقية .

يقال إن كل الأطفال قادرون على التمثيل ، وهذا ليس صحيحا . إنه يشبه خرافة القول بأن كل الزنوج يملكون الإيقاع ، وأصوات « الباص »

العريضة . ان الأطفال يذهبون دائما نحو أقصى النهايات ، فإذا كان الطفل قادرا على التمثيل فهو سيمثل على نحو بالغ الروعة ، أما إذا كان رديئا فسيصبح – كما تروى حكايات الأطفال – كريها بشعا .

لكن الميزة العظيمة فى الطفل أنه أصغر من أن يعرف شيئا عن مدارس التمثيل ، لذلك يفعل أشياء يعجز الممثل الراشد ، المثقل بالنظرات ، عن فعلها . وعلى سبيل المثال فإن المخرج يستطيع أن يستخدم معهم مزيجا من المناهج ، يبدو للممثل المدرب سخفا وحماقة . وكل الأطفال ممثلون يلتزمون « المنهج » بدرجة أو أخرى ، لأنهم حساسون ، منطقيون ، يريدون أن يعرفوا ما الذى سيفعلونه ولماذا فى نفس الوقت ، إذا كان الطفل يؤدي وأعطى له توجيه فنى خالص من نوع : « أدر رأسك ، عد رقمين ، استمر » ، فإنه لن يعرف أن من شأن مثل هذا التوجه أن يربكه وينتزعه من استغراقه فانه لن يرتبك . أما الراشد الذى يعرف أن هذه ليست طريقة فنية فى العمل ، فسيجد نفسه وقد ألقى به فى هوة بغير قرار ، كذلك تستطيع أن تطلب من الطفل فعلا يراه الراشد – بتفكيره العقلى – « خارج الشخصية » ، أما الطفل فيفعله فقط ، وفى معظم الحالات يفعله ببساطة تجعله فعله الخاص .

قبل أن نبدأ كان الأطفال مستثارون تماما لفكرة أنهم سيكونون « فى الفيلم » ورغم أن أحدا منهم لم يكن يعرف آنذاك ماذا يعنى ، وأظنهم كانوا يتخيلون أنهم سيصعدون إلى داخل الشاشة ، حيث سيجدون الحياة هناك تمضى بذلك الإيقاع المدهش ، حيث تستبعد كل الجوانب السخيفة والعينية من الوجود . كانت تجربة صادمة لهم حقا أن يكتشفوا أن الفيلم هو العكس تماما ، ساعات طويلة يقضونها لا يفعلون فيها شيئا ، يلبسون بدلاتهم

« البليزر » وجواربهم الصوفية تحت الشمس الاستوائية ، ويعيدون الشىء نفسه المرة بعد المرة . كانت مجابهة حادة للحقيقة ، وكان عليهم أن يتوافقوا مع مجموعة من الحقائق الصعبة ، وأن يجدوا متعة داخل تلك الحدود الضيقة والصارمة التى يفرضها جدول العمل . وأظن أن هذه كانت الخبرة الأساسية لهم ، وهى خبرة دافعة إلى النضج .

وأصبحت علاقتهم بالمادة الخشنة التى يقدمها جولدنج أقل أهمية ودلالة وقد سألنى الناس كثيرا عما إذا كان الأطفال قد فهموا ، وماذا كان تأثير الرواية عليهم . بالطبع فهموا . أن موضوع جولدنج الأساسى هو أن كل الإمكانيات كامنة فى كل طفل ، ولم تكن لديهم صعوبة فى أن يفهموا أن هذا صحيح . والكثير من علاقاتهم ، بعيدا عن السينما ، توازى الحكاية موازاة تامة . وقد كانت إحدى مشاكلنا الرئيسية هى أن نشجع الأطفال على الانطلاق أمام الكاميرات ، والانضباط فيما بينهم . كنا نعجنهم بالطين ونحولهم إلى بدائيين فى النهار ، ثم نعيدهم تلاميذ المدرسة الاعدادية ، تحت الدش وبحك أجسادهم فى الماء .

حتى بيجى العاقل الهادىء جاء لى يوما على وشك البكاء ، لقد قال له الأولاد الآخرون : « أنهم يلقون عليك حجرا ثقيلا فى ذلك المشهد الموجود فى جدول العمل ، عن موت بيجى . هو مشهد حقيقى ، فهم لم يعودوا بحاجة إليك .. » .

كشفت لى تجربتى أن نقطة الزيف الوحيدة فى حكاية جولدنج ذات المغزى هى طول المدة التى يستغرقها الانحدار للبدائية ، والتى تطول إلى ثلاثة شهور ، وأعتقد أنه لو أزيحت تلك السدادة المتمثلة فى الحضور الدائم

للراشدين ، لما استغرق حدوث الكارثة الكبرى سوى عطلة نهاية أسبوع طويلة .

موديراتو كانتابيل ..

منذ سنة ، قرأت رواية : « موديراتو كانتابيل » لمارجريت دورا ، ووقعت فى غرام فكرة إخراجها للسينما ، والرواية لا تستند إلى خلفية فرنسية ، بل هى استكشاف لعلاقة فردية ، وهى لا تقرر حقيقة أو تبرهن على شيء ، وهى يقينا لا تزيد اقتناع المرء بأن كل الرجال لطاف وطيبون ، وهى لا تُصَنِّف فى فئة متفق عليها . وأيقنت أننى يجب أن أنفذ هذا الفيلم فى فرنسا ، وكانت مارجريت دورا قد أصبحت لتوها ، كاتبة سيئة السمعة ، كمؤلفة لذلك الفيلم الذى لقى أشد الإعجاب وأشد الكراهية معا ، « هيروشيما حبيبى » وكانت جين مورو – وهى ممثلة مدهشة عملت معها قبل عامين فى « قطة على سطح صفيح ساخن » – فى مثل حماسى للموضوع ، ثم انضم إلينا راؤول ليفى ، وهو منتج ممتاز وملىء بالحيوية ، حقق ثروة من أفلام بريجيت باردو (قالت عنه ب . ب مرة وهى منتشية : « إنه لا يكاد يستقر أبدا .. (Il est si nquiet) وحين اقتنع بأن هذا المشروع سيكون مشروعا ثقافيا مثيرا ذهب إلى مناصريه وقال لهم : « لن أقدم لكم نص الفيلم لتقرأوه ، لأنكم لن تفهموه ، لكننى سأقول لكم فقط أسماء المشاركين فيه ، وعليكم أن تثقوا بهم .. » ، وارتفع مناصروه إلى مستوى التحدى وهكذا توفر لنا المال مرة واحدة .

وقد كنت أعجب دائما لوفرة عدد الأفلام الفرنسية التى يبدأ تصويرها ، وكيف يمكن الاتصال بمن يملك الإنفاق على نوعية تلك الأفلام الكثيرة .

ويبدو أن الطريقة الوحيدة لبيع هذه الأفلام هو أن تصنعها ، ونادرا ما تلقى الأفلام ذاتها الدعم أو المناصرة إنما الدعم للأفراد ، لحماسهم وإخلاصهم واهتمامهم . وفى عالم التسرية فى فرنسا يسمع الإنسان دائما عبارة : « أنه أفيش جيد une belle affiche » ويخطىء الوافدون الجدد فهم العبارة ، فيحسبون أنها تعنى « ملصقا » ، جميلا ، ملصقا ذا قيم جمالية مبهجة . لا شيء من هذا يعنيه التعبير . أنه كما تقول « صالة جيدة belle Salle » فى مطعم ، فإن هذا لا يعنى أنها قاعة جميلة ، بل يعنى أنها مليئة بأناس متميزون ذوى أهمية ، وهكذا « أفيش جيد » إنما يعنى تجميعا لأسماء غير متوقعة . ولعبة إعداد الأفيشات لعبة متسلطة ، واللوحة البيضاء هى السطح السحرى ، الذى يمكن عليه أن تزدوج الأسماء أو تنفرد إلى ما لانهاية . فى فرنسا إذا اقترحت وضع اسم بيكاسو مقابل اسم بريجيت باردو ، ينبعث الاهتمام فورا بالفكرة ، أما فى انجلترا إذا اقترحت وضع اسم جراهام سوذر لاند مقابل اسم أحد أفراد الأسرة المالكة (فى نص أعَّده أسقف معزول) ، فلن تجد ممولا يبتسم لك . ثمة المزيد الذى يثير الشفقة ، ففى فرنسا ليس هذا مجرد جنون نحو التحايل والبحث عن كل ما يثير ويدهش ، لكنه توق عميق لرفض تكرار كليشيهات الأمس ، حنين إلى شيء جديد وغامض ، إلى شيء قادر على التحليق ، إلى غير المتوقع ، إلى غير المعروف الذى يتغذى على العشاءات الأخيرة ، ويحشى بالتباهى والوهم ، وسرعان ما تحلق الآمال المسرفة الحمقاء غير المبررة ، ليعقبها الغضب والحقد والإحباط ، ذلك أنه من طبيعة الأشياء ذاتها أن تتحطم هذه الآمال المرة بعد المرة ، لكنها — فى أحيان نادرة — تتحقق على نحو باهر . اننا ننظر إلى أفضل الأفلام الفرنسية ونتعجب لماذا نعجز عن فعل مثلها ، لدينا الموهبة والفنيون والوسائل ، لكن المشكلة الوحيدة هى أننا لدينا الكثير من الحس العام ،

أو الذوق المشترك ، تلك فضيلة مدنية ، لكنها ليست فضيلة فنية . ان الأخطاء الحمقاء هى الثمن المقابل للإنجازات الرائعة .

والتجربة التى كنا نخوضها هى إعداد صور متحركة دون حدث . والحقيقة أن صيحة الإنذار الوحيدة التى أطلقها المشجعون جاءت بعد أن أعلنت للصحافة أن هذا الفيلم لا شىء يحدث فيه على الإطلاق . ومن حيث الجوهر فقد كان هذا صحيحا : رجل وامرأة يلتقيان فى إحدى مدن الأقاليم ، ولا حكاية بعد ذلك ، فقط بعد أسبوع من هذا اللقاء يكون كل منهما قد تغير تغيرا دراميا عميقا غير مرئى . وكانت التجربة هى تدريب الممثلين والإعداد معهم لحياة داخلية قوية . وقد ظللنا نسير معا عدة أيام ، فى منطقة « الجيروند » ، فى مقهى ، فى بيت مهجور ، فى ميدان ، فى معدية عبر النهر ، نعيد بناء حياة الشخصيات قبل وبعد وحول الفيلم . بنفس الطريقة التى يتبعها الممثلون الروس وهم يعدون أعمال تشيكوف . وبعد أن صورنا الأجزاء البسيطة من الحكاية ، أصبح الممثلون يحملون كلٌ فى داخله هذا البناء الداخلى المتماسك . وإذا كان بريسون قد صور أفلاما دون ممثلين ، بتدريب الكاميرا على التقاط التعبيرات الحقيقية على وجوه الناس الحقيقيين ، فإننا على العكس كنا نستخدم هذا الكائن المدهش ، الممثل ، كى نخلق انفعالات حقيقية ، ثم نقوم بتصوير مظاهرها الخارجية .

وجين مورو – بالنسبة لى – هى الممثلة النموذجية فى السينما المعاصرة ، لأنها لا تؤدى على أساس بناء الشخصية ، هى تمثل بنفس الطريقة التى يصنع بها جودار أفلامه ، وأنت معها أقرب ما يمكنك أن تكون من صنع وثيقة للانفعال ، والممثل المتوسط المدرب يقترب من دوره على أساس فهم جيد لمبادىء ستانسلافسكى ، فهو يتعقل الدور ، ويحضّر له ، حتى

يستطيع بناء الشخصية ، ولديه توجيه واع لما يفعل وهو حين يفعل هذا فهو يشابه – بمعنى من المعانى – مخرج السينما التقليدى وهو يعد كاميراته ، ان الممثل يعد نفسه كذلك ، ويُخْرج لنفسه ، سواء جاء هذا جميلا أو جاء شيئا آخر .

لكن جين مورو تعمل كأداة ، من خلال غرائزها ، انها تصل إلى حدس داخلى حول الشخصية ، ثم يبدأ جانب منها يراقب ارتجالاتها عنها ، وتتركها تحدث ، وتتدخل أحيانا تداخلا طفيفا مثل فنى ماهر ، حين تريد – مثلا – أن تواجه الكاميرا وتأخذ الزاوية الصحيحة منها ، لكنها تظل تقود دفق الارتجال ، بدل أن تحدد ، مقدما ، العقبة التى يتعين عليها أن تقفز فوقها . والنتيجة أن أداءها يمنحك سلاسل لا تنتهى من الدهشات الصغيرة ، وفى كل منها لا تستطيع ، لا أنت ولا هى ، أن تعرف ما الذى يحدث بعدها .

وكان أهم نقد وجه إلى « موديراتو كانتابيل » هو أننى لم أحرك الكاميرا بما يكفى ، بل أننى وضعتها ثم سمحت لكل شىء أن يحدث أمامها ، وقيل إن هذا سببه أننى جئت من المسرح ، وأننى لا أعرف شيئا أفضل . والحقيقة أن هناك قدرا من التفكير الواعى وراء ما فعلت . والحكاية التى أردنا اقتناصها فى هذا الفيلم ذى الطابع الخاص لم تكن حقيقة خارجية ولا هى داخلية تماما : إنك تستطيع القول بأن الشخصيات تسلك على هذا النحو لأنها تقيم على النهر فى مدينة قبيحة ، لكنك لا تستطيع أيضا تجاهل الطريقة التى تربط هذه الأشياء بها .

ومادمنا قد وجدنا أماكن التصوير ، وهؤلاء الممثلين ذوى القدرات الخاصة ، فقد بدا أن دورى قد انحصر فى أن أضع الكاميرا التى لا تعلق

على ما يحدث ، بل تجعلك تراقب — كما تراقب هى تماما — تسجيلا وثائقيا لشىء ما ، شىء يبلغ من رهافته وعدم إمكان لمسه أنك تشعر بأنه يحدث فى الحقيقة . هذا الصمت الطويل ، ومثل تلك اللقطة المقربة لجين مورو وهى تقف أمام سماء بيضاء ، لا يمكن أن يكون لها معنى فى المسرح ، إن شكسبير يمكنه أن يقدم كلمات قوية واستعارات تنقل ما نحاول نحن أن ننقله فى الفيلم عن طريق ثقل الصمت ، وهو لم يكن فى حقيقته صمتا ما كنا نصوره ، ولم يكن تشكيلا يابانيا على شاشة بيضاء فارغة ، بل ان ثمة نظرة فى وجهها ، وحركة طفيفة فى خدها ، تبدو لى صحيحة وصادقة ، لأنها كانت بالفعل فى هذه اللحظة تخبر شيئا ما ، ومن الممكن ، بالتالى ، أن يكون من الممتع النظر إليه من حيث هو موضوع .

والجانب الوثائقى الخاص فى مثل هذا التصوير ، اقتناص شىء كما يحدث لحظة حدوثه ، إنما يرتبط بالتمثيل ، من حيث أن التمثيل هو دائما اقتناص النظرة التى تبدو فى عين شخص آخر .

أعددنا الفيلم فى سبعة أسابيع ، بتكاليف بلغت ثمانين ألف جنيه ، وهذه ميزانية سخية فى فرنسا ، وقد استطعت الحصول على أفضل الفنيين (رغم ما يسمعه المرء دائما عن عدم كفاءة اللاتين وتشوشهم) ، وتبقى الحقيقة التى يجب مواجهتها وهى أن هذا يرجع إلى أن الفرنسيين على درجة عالية من التنظيم ، قادرون على التوافق ، واسعو الحيلة ، مقتصدون ، ذوو خيال ، وفوق هذا كله مرونتهم فى تفسير امتيازاتهم وقوانينهم الموحدة ، والنتيجة أنك تستطيع الحصول على نفس النتيجة تماما بأسرع وأرخص مما يمكنك فى انجلترا أو فى أمريكا .

ومسألة التكاليف المنخفضة نسبيا هذه بالغة الأهمية ، لأنها ثمن الحرية ، ببساطة شديدة ، هناك تكلفة تجعل المنتجين عصبيين ، وتكلفة تجعلهم مستعدين للمغامرة . والأفلام الأمريكية باهظة التكلفة لدرجة تجعل المغامرة كبيرة جدا . وإنتاج برودواى يتم فى مناخ غير صحى بسبب الفزع الذى تسببه المقامرة الرهيبة بالتمويل ، وقد انفقت عاما كاملا فى إعداد فيلم لشركة أنجلو - أمريكية ، ثم تبين أن تكلفته أكثر من أن يكون تجريبيا وأقل من أن يضمن إنتاجا ضخما ، من الناحية الأخرى فإن الصعود المفاجىء لمدرسة جديدة فى الكتابة للمسرح فى انجلترا ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الحقيقة وهى أن المال الذى تتم خسارته فى عمل مسرحى لا يلقى النجاح لا يعوق كثيرا ، كذلك فإن صعود سينما الموجة الجديدة (Nouvelle Vogue) فى فرنسا يرتبط بأن الفيلم يمكن تنفيذه جيدا بحفنة من المال يستطيع الممولين استثمارها دون أن يفقدوا النوم طول الليل .

وحين عرض الفيلم كاملا فى « كان » أثار أعنف الجدل ، أربك الناس واستفزهم ودفع بعضهم إلى الغضب العنيف ، وبنفس القدر نال موافقة وتأييدا حماسيا من البعض الآخر ، الشىء المهم بالنسبة لى أننى كنت أتوق توقا عظيما لأن أصنع هذا الفيلم بطريقة خاصة ، وقد فعلت .

بعد أن تم صنع الفيلم ، تم استقباله وتحليله ثم رفضه أو قبوله بمشاعر متكافئة . وفى إنجلترا فإن أعظم خطر يتهدد مثل هذه الأعمال هو اللامبالاة . اللامبالاة فى البداية ، واللامبالاة فى النهاية . ان من المثير للشفقة والأسى أننا - وأنا أتحدث هنا من وجهة نظر فنية - لسنا « أقل هدوءا » مما نحن عليه .

تصوير « الملك لير » للسينما :

فى « الملك لير » لم نبذل أى جهد لإعادة تكوين شىء لم يوجد أبدا ، فلم يكن فى إنجلترا ملك اسمه لير فى يوم من الأيام ، وحكايته هذه لم تحدث ، وقد أراد شكسبير أن يصور عدة حقب متزامنة معا ، وحتى لم تكن هذه أول مرة يفعلها : فكثيرا ما كان يخلط – عمدا – العصور الوسطى والعصور البربرية ، وكليهما معا بعصر النهضة والعصر الأليزابيثى . ولكن لنلق نظرة أكثر قربا من لير . أنها تحوى كل شىء . هى مسرحية بربرية ومن ثم فمضمونها بربرى ، لكن رهافتها وحوارها ينتميان للقرن السادس عشر أو حتى السابع عشر . وبالتالى فحين كنا فى الفترة السابقة على تصوير « لير » ، كنا نركز حول مسألة واحدة – المصممان جورج واكفيتش واديل انجار ، والمنتج ميشيل بيركت ، وأنا – هى كيف يمكننا أن نظل سجناء عصر تاريخى واحد .

واحدا بعد الآخر ، أخذنا أفلاماً تاريخية مختلفة ، وسألنا أنفسنا لماذا تبدو إعادة البناء حتى فى أكثرها اهتماما بالتفاصيل ، زائفة ، وتظل غير قابلة للتصديق ؟ ووصلنا إلى استنتاج قانون بالغ البساطة ، لا علاقة له بما تفرضه الوثائق المتعلقة بالموضوع عليك ، ولا ما يمكن أن تثيره عندك . إذا شئت أن تصدق فى تصميم منظر فى فترة تاريخية ما ، فيجب أن تكون قادرا على أن تتشرب تسعين فى المائة مما ترى دون أن تلاحظه فى الحقيقة . خذ مثالا حفلة عشاء فى القرن السادس عشر أو السابع عشر ، إذا أعدت بناء المنظر بعناية متحفية ، مع الاهتمام الزائد بأدق التفاصيل ، فستنتهى إلى صورة زائفة ، وسيبدو الأمر كله غير قابل للتصديق ، بصرف النظر عما تقوله لنفسك من أن عشرين أستاذا جامعيا – دفعت لهم أجور مرتفعة – قد

عملوا فى الفيلم حتى أصبح كل شىء تراه صحيحا من الوجهة التاريخية . وهذا هو التنافر : أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا ، فهذا يعنى أن عليك أن تحاول إعادة بناء انطباع الحياة فى ذلك العصر ، وبالتالى فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة فلا تلقى إليها أى اهتمام .

خلاصة القول أن هناك قانونا يمكن صياغته كما يلى : كلما غصت أعمق فى ماضى سحيق أو غير معروف ، وجب عليك أن تتعمد البساطة ، وأن تقلل عدد الموضوعات غير المألوفة الموجودة فى ذات اللحظة فى مجال الرؤية . وإذا أردت لعصر تاريخى معين - القرن العاشر مثلا - أن يبدو صادقا فى نظر المشاهد فى القرن العشرين ، فيجب أن تكون واعيا بأن هذا المتفرج لن يستطيع احتمال رؤية أكثر من مائة أو ألف تفصيل مرئى من ذلك العصر ، وسيبقى محتفظا بذات الانطباع عن الواقع ، كما لو أن المسألة تتعلق بعصره هو . لأن الواقع ليس هو الذى يظهر فى الفيلم ، لكنه الانطباع عن الواقع .

وفى الحقيقة إن المشكلة التى ستنشأ عن هذه النقطة هى كيفية تصوير تلك التفاصيل المائة أو الألف وتكوينها . أما نحن فقد جعلنا قاعدتنا الأشكال الصادرة عن الشروط الحية ، وقررنا أن نبدأ بفكرة مؤداها أن العنصر الرئيسى فى حياة المجتمع الذى كان يحيا فيه « لير » هو التناقض بين الحرارة والبرودة ، وثمة عنصر حقيقى ينبع عن حبكة المسرحية يتمثل فى النظر للطبيعة من حيث هى شىء معاد وخطر ، وعلى الإنسان أن يخوض معركته معها ، والمسرحية تتركز حول العاصفة ، لكن المهم من وجهة نظر سيكولوجية هو التناقض بين الأماكن المغلقة الآمنة والأماكن المكشوفة

القاسية ، وهذا يؤدى إلى أن هناك مظهرين للأمن : النار والفراء . وحين بلغنا هذه النقطة بدأنا ندرس حياة الإسكيمو .

ومعظم التفاصيل الواقعية فى فيلم « لير » كانت مأخوذة عن حياة الإسكيمو وشعوب شمال اسكندنافيا ، لأن حياتهم – من وجهة النظر التى تعنينا هنا – لم تتغير سوى تغيرا طفيفا عبر آلاف السنين ، فهى ما تزال تحت سيطرة الشروط الطبيعية الأساسية ، والتناقض بين الحار والبارد . وما أن وصلنا إلى أننا نستطيع أن نأخذ الجانب البصرى فى الفيلم من مجتمع تتمثل مشكلته الأساسية ووظيفته الأساسية فى توفير شروط البقاء فى ظل ظروف مناخية خاصة . هى ذاتها التى تقع فيها أحداث « لير » ، حتى تكشفت أمامنا – فى ذات الوقت – سلاسل متصلة من العناصر ، استطعنا – عن طريق خيالنا ، وخطوة بعد خطوة – أن نستخلص منها عناصر أخرى . والمركبة التى يسافر بها لير لم توجد من قبل ، ولن توجد أبدا ، لكننا خلقناها استنتاجا مما نعرف ، بل أكثر من ذلك ، فإن هذه المركبة توضح أننا قد أدخلنا – فى إطار محكوم بدقة – عددا هائلا من العناصر التى تنطوى على مفارقة تاريخية . وحتى اللحظة الأخيرة ذاتها ، كنا نسيطر – بدقة تبلغ حد الوسوسة – على كل التفاصيل ، وكلما كان علينا أن نختار بين شىء بعيد وغير مألوف ، وشىء قريب ومألوف ، كنا نختار الأخير .

وإذا كان المرء انجليزيا – ونص « لير » نص انجليزى تماما – فسرعان ما سيعترف بأن فيلم « لير » يحدث فى « انجلترا » لم تعد موجودة أبدا فى أى مكان ، وخلال الألف سنة الأخيرة غيَّر الريف الإنجليزى نفسه إلى ريف اصطناعى . حاول أن تجد اليوم – فى أى مكان من الجزر البريطانية – مكانا

يشبه ما كانت عليه انجلترا قبل ألف عام . لا يوجد . إذن ما الحل ؟ كان هناك - بوضوح - إغراء أن نحذو حذو ايزينشتين فى تحقيق جلال المشهد التاريخى الملحمى ، مراهنين على اتساع الريف . لكن هذا فخ . فشكسبير لا يلبث طويلا فى ذات المشهد ، وأسلوبه فى تغير دائم ، والمؤلف نفسه ، عبارة بعد أخرى ، يراوح - على نحو جدلى - بين ما هو إنسانى وما هو ملحمى .

لذلك ، فمن الأخطاء الدائمة أن تتعامل مع « لير » باعتبارها مسرحية ملحمية ، ولا شىء عند شكسبير يوجد فى حالة خالصة ، ونقاء الأسلوب لا وجود له . وكل من مسرحيات شكسبير تكشف لنا عن التعايش بين النقائض ، وفى لير - وسواها أيضا - هناك بوجه خاص التعايش بين ما هو جليل وبين لون من الألفة الحميمة الخالصة . وإذا نحن انشغلنا بإعداد مشاهد مترفه وسخية على طريقة المشاهد فى « إيفان الرهيب » مثلا ، فقد تكون رائعة ، لكنها ليست شكسبير ، ولا هى انجلترا . كنا نريد شيئا انجليزيا خالصا ، شيئا نبيلا وكبيرا ، لكنه فى ذات الوقت إنسانى وأرضى .

لذلك كنا سعداء أن نجد منطقة « جوتلاند » لمواقع التصوير ، فمن المحتمل أنها على تشابه قريب مما كانت عليه انجلترا فى ذلك الزمن البعيد الذى عاش فيه « لير » .

ولم تستخدم الألوان لسبب بسيط مرتبط بالموضوع ، جاء نتيجة خبرتى « بلير » على المسرح . أن « لير » عمل معقد إلى درجة أنك لو حاولت أن تضيف إليه أية ذرة أخرى من التعقيد ، فسيختلط عليك الأمر اختلاطا تاما . أن المبدأ الأساسى يجب أن يكون الاقتصاد . والفيلم الأبيض والأسود أكثر بساطة ، وهو لا يؤدى لتشتيت الانتباه بنفس الدرجة . والألوان

مناسبة لو استطعت أن تستخدمها على نحو إيجابى ، وهدف اللون أن يضيف شيئا ، ونحن لدينا هنا أكثر مما يكفى ، وبطبيعة الحال ، فمن الصعب اليوم أن نضمن المال لفيلم بالأبيض والأسود ، وقد مورست علينا ضغوط متعددة كى نصوره بالألوان ، واستخدموا نفس الحجج المعتادة وهى أن اللون يمكن أن يحقق أهداف المرء الأسلوبية تماما كما يحققها الأبيض والأسود . العقبة الوحيدة كانت أن هذا ليس صحيحا ، فحتى لو استخدمت لونا أحاديا فستنتهى إلى شىء أنيق ومبهج ورقيق . وهذا بالضبط ما لا يصلح « للير » .

ذات الشىء يصدق على الموسيقى ، فكل ما تفعله الموسيقى فى الفيلم هى أن تضيف إليه شيئا ، لكن الصمت يشغل فى هذه الحكاية مكانا بالغ الأهمية وشىء عيانى مثل الموسيقى إنما يلائم حكاية أخرى .

هكذا وضعت عملية إعداد « لير » طول الوقت فى طريق الاستبعاد : استبعاد تفاصيل المشهد ، وتفاصيل الثياب وتفاصيل اللون وتفاصيل الموسيقى .

نفس المبدأ تم الالتزام به فى تصوير الفيلم . وليست هناك مسرحية لشكسبير تعد حكاية واقعية ، مسرحيات شكسبير ليست شرائح من الحياة ، ولا هى قصائد ، ولا هى قطع من الكتابة المنمقة .

هى شديدة التركيب ، إبداعات منفردة ، تتكون من تنوع مدهش من القطع المتناقضة ، جمع بعضها إلى بعض بدهاء وإحكام ، وهى تخلف انطباعا بالثراء الهائل لأنها تنطوى على كثير من العناصر المتباينة . ولاقتناص هذه الفسيفساء فى السينما ، حاولنا الابتعاد عن أى أسلوب ثابت للفيلم ، حتى أن بعض المشاهد واقعى جدا ، خاصة فى الأجزاء الأولى من المسرحية ،

حيث يقوم شكسبير بتجهيز خلفية المشهد لنا ، ولكن سرعان ما يزداد التركيز أكثر فأكثر على الشخصيات وخبراتها الداخلية ، وتصبح وسائل شكسبير انطباعية أكثر فأكثر ، ملخصة وموجزة أكثر فأكثر .

فى فيلم مدته ساعتان ، من العبث أن تحاول وضع كل العناصر التى تستغرق خمس ساعات على المسرح . وكان علينا أن نحاول استخدام تقنية سينمائية انطباعية ، تتمثل فى لغة القطع واعتراض الأحداث لأبعد الحدود ، بحيث يصبح التأثير العام لكل ما هو مسموع ومرئى قادرا على اقتناص رؤية شكسبير الخشنة غير المستوفية غير المنتهية وصوغها فى عبارات أخرى .

احـك لى الأكاذيب :

« احك لى الأكاذيب » فيلم رئيسى عن عرض فرقة « الرويال شكسبير » لمسرحية « يو . إس » . ظللت طول المقابلة أسأل نفسى لماذا تبدو « باربرا » متوترة لهذا الحد .. ان هذه هى المرة الرابعة التى أظهر فيها فى برنامجها التليفزيونى ، وهى شقراء جذابة ، أحبت فيلمى ، وأنا سعيد بأننى فى نيويورك وأننى أتحدث إليها ، وما أن انتهى العرض حتى إستُدْعِيَتْ للتليفون ، وحين رجعت كانت يداها ترتعشان ، وكان سيل من السباب قد وصلها قاطعا مسافة طويلة ، من بيتسبرج : « كنت أظنك فتاة طيبة ، والآن أراك تشاركين فى هذا العرض المشين المقرف .. » .

كنا نتحدث عن فيتنام . « لماذا لم تسألى هذا الشخص الانجليزى عن فظائع الفيت - كونج ؟ لماذا لم تقولى له : « وماذا عن الكونج ؟ .. » كانت باربرا مهتزة مستثارة : « ربما كان على حق ، ربما كنت أنا مضيت

بعيدا ، لم يكن يجب أن أفعل هذا - نحن يجب أن نكون موضوعيين ... » .

ثم مضينا عبر ممر كى نجرى مقابلة أخرى للإذاعة - الضوء الأخضر ، نحن على الهواء ، نظرت عبر الميكروفون إلى باربرا ، كان وجهها مغلقا لا ينم عن شيء ، وجاء السؤال الأول فى صوت جاف وغير ودود : « وماذا عن فظائع الجانب الآخر ؟ وفى الصباح التالى ، على البرنامج التليفزيونى ، أحسست هى وشريكها لاعب « البيسبول » أنهما مضطران للاعتذار للجمهور الذى لم تتوقف شكواه عبر التليفون طول اليوم : « إن عليكم أن تستمعوا لكل جوانب القضية ، لكننى كنت ضد كل كلمة قالها .. » .

بوب ولوى رجلان لطيفان ، أشيبان ، صحفيان متمرسان ، لهما أيد دافئة وعيون ناعمة متوترة ، حيث كان يتم تجهيز الكاميرات تحدثا إلىَّ عن المأزق فى فيتنام ، عن الإحباط ، وأيام الأمم المتحدة ، وقالا أن هذه الحرب بلغت الحد المطلق فى البشاعة ، حتى أن النابالم لن يجعلها أسوأ مما هى عليه ثم دارت الكاميرات ، فانزلقا بسرعة إلى ثياب الدور العام .

« مستر بروك - فى فيلمك اقتباسات من كتاب عن التعذيب الأمريكى ، لماذا من أجل الإنصاف لم تقتبس أيضا من .. » وماذا عن فظائع الفيت كونج ؟ » . « ماذا لو أن ألمانيا النازية .. ؟ » .

كنت أود أن أرد الهجوم غاضبا ، لكن شيئا ألجمنى ، لم أكن أرى وجوه الصقور فالعيون ناعمة متوترة تلتمس أن تكون مفهومة . نرجوك اعرض علينا جانبى المسألة ولن يكون الأمر سيئا بعدها . نرجوك قدم لنا وجهة نظر متوازنة .

التوازن ، يوماً بعد يوم نرجع لنفس الموضوع . وبطبيعة الحال ، اثنان أسودان لا يصنعان واحدا أبيض ، إنهم يقولون : نحن نفهم هذا ، ولا تعتقد أننا لا نعرف أن الحرب يمكن أن تحدث أشياء مريعة ، ولكن لماذا لا تزعج سوانا ؟ لماذا – وأنت الانجليزى – اخترت سفارتنا وحدها كى تقف أمامها ؟ لماذا لا تحتج على فظائع الطرف الآخر ؟ لماذا لا توجه اللوم إلى هوشى منه ؟ .

وكنت أفسر أن أمريكا موضع اهتمامنا لأنها جزء منا ، وهى ترتكب فظائعها بأسمائنا جميعا ، يقولون : رغم ذلك فإن فيلمك يبدو مثقلا دون ضرورة ، وأنت لم تمنح قضيتنا الفرصة الكافية . أسألهم : أية قضية ؟ دون أن أثرثر كثيرا . فحين تسمع كلمات مثل « مقاومة العدوان » ، أو « رسم الخطط » تتضاءل حجج الدفاع إلى حد كبير .

« عزيزى مستر بروك ، وماذا تقول فى أننا ذهبنا لإنقاذ انجلترا وفرنسا من الألمان ؟ » .

« أريد أن أسألك سؤالا بسيطا : لو أن بريطانيا العظمى تخلت عن جيشها كله ثم هوجمت ... ؟ » .

وتتدفق الكلمات . وتتقاطر ، سؤال وجواب ، وكلاهما يبرّر ويضع أشكالا حتى تنتهى إلى صيغة ، إلى تعويذة . يوما بعد يوم ومرة بعد مرة ، بعدوانية أو برقة ، شباب عاديون متوترون ، سيدة فى منتصف العمر ، كُتاب أعمدة فى الصحف ، كلهم يسألون : لماذا صنعت الفيلم ؟ ثم يضيفون – ساخرين أحيانا لكنهم يائسون أغلب الأحيان – هل تظن أنك بهذا تساعد على إنهاء الحرب ؟ . وأسأل نفسى السؤال نفسه مرة أخرى : ماذا تعمل ؟

يقال إن « زواج فيجارو » بدأت الثورة الفرنسية ، لكننى لا أعتقد بهذا القول . لا أعتقد أن المسرحيات والأفلام والأعمال الفنية تعمل على هذا النحو ، وتبدو لوحة جويا « أهوال الحرب » ولوحة بيكاسو « جرنيكا » كأعظم النماذج فى هذا السياق ، ولكن أيهما لم تكن لها نتائج عملية . ربما كنا نحن الذين نسيء إلى أنفسنا حين نطرح السؤال الخاطيء : هل فِعْل الاحتجاج هذا سيؤدى إلى إيقاف القتل ؟ نحن نطرح السؤال ونحن نعرف أنه لن يوقفه ، لكننا نبقى نصف آملين أن تحدث المعجزة ويؤدى إلى إيقافه ، ثم لا يؤدى ، ونحس بأننا قد خدعنا . إذن .. هل يستحق هذا الفعل أن يحدث ؟ وهل هناك اختيار ؟

فى صيف ١٩٦٦ التقى عدد من الممثلين والكتاب والمخرجين بالإضافة إلى موسيقى ومصمم فى مسرح « الرويال شكسبير » وبدأوا العمل فيما أصبح أخيرا عرضا بعنوان « يو . إس » (نحن – الولايات المتحدة) . ولم يكن هذا فعلا من جانبنا لكنه كان رد فعل . رد فعل تجاه فيتنام التى لم يكن ممكنا تفاديها آنذاك ، لأنها كانت تفرض نفسها علينا . لم يكن هناك خيار . كانت ثمة صورة تطاردنا دائما ، وهى لاتزال تزعج كثيرين من الأمريكيين ، صورة شخص ما يقتل فى عرض الطريق ، ولا أحد يتحرك فى النوافذ ، حاولت أن أضع فى كلمات أننا لا نود أن نبقى صامتين فى نوافذنا ، رغم أن اختيارنا للفعل ربما لم يكن اكثر من اطلاق صرخة مشوشة غير واضحة . قدمت هذا الشرح ، فكان المستمع يهز رأسه غير مقتنع ، وأرى انه يود أن يقول : لكنها ليست سوى استجابة انفعالية .

كلمة« انفعال » كانت أسوأ الكلمات على الاطلاق ، تقترن دائما بوصف « ليست سوى » فيقال ان هذا ليس سوى موقف انفعالى ، وهذه

ليست سوى حجة انفعالية ، وكلما كان الشخص الآخر أكثر ذكاء ، وهو بالتالى أكثر تشككا فمن الطبيعى أن يصبح كذلك ، والفاشية قد علمتنا أخيرا أن نحذر الفخاخ الانفعالية . بدل هذا الفخ أطبق علينا فخ آخر .: أن نسيء الظن بالفعل الصادر عن الشعور ونراهن بكل مانملك على العقل وحده .

فى « يو . اس» كتب دينيس كانان : « ان هذه حرب العقل ، حرب يديرها خبراء الاحصاء والطبيعة والاقتصاد والطب العقلى والتاريخ والرياضة حرب يديرها الخبراء فى كل شيء والمنظرون من كل مكان ، وأساتذة الجامعات هم مستشارو الرئيس . حتى مختلف صور البشاعة يمكن للمنطق أن يبررها . »

كنت أناقش تلك الأمور مع موراى كمبتون ، ولعله أكثر الصحفيين السياسيين حدة ، فأشار إلى حقيقة بسيطة : « ان كل هؤلاء الذين يتناقشون حول فيتنام قد وصلوا إلى الاقتناع بأنها مناظرة أو مجادلة أمريكية كبرى ، وظلوا على نسيانهم انها حرب . « وبدت كلمة » المناظرة أو المجادلة صحيحة تماما . فتلك هى الموسيقى التى تبعث الطمأنينة إلى نفوس متحاورين كثيرين يطلبونها .

« استمع لوجهة النظر هذه ..» ، « أنت مقيد بوجهة نظرك أنت .. » — حتى أولئك الأكثر غضبا ، والذين يصبحون اكثر يأسا لاستحالة أن يسمعهم أحدا أو أن يكون لهم تأثير فى الأحداث ، كانوا لايزالون يجدون الراحة فى حقيقة حرية الكلام . على عكس المانيا النازية ، انهم يقولون ان المجتمع الذى تُعْلَن فيه كل الحقائق لايمكن أن يكون معتلا فى أعماقه . حتى وجهة النظر المعقولة هذه ليست معقولة تماما ، ففى كل

مكان يسمع الانسان عن تنامى الرقابة الذاتية ، على نحو ما رأيت فى برامج التليفزيون ، رقابة لا تقوم على شيء سوى خوف لا اسم له ، وهذه الرقابة الذاتية لا تمنع الناس كثيرا من أن يقولوا الأشياء كما سمعوها ، وهكذا لاتؤدى المناظرة الكبرى إلى اى شيء . والاقناع لا يقنع أحدا ، رغم الصحف كلها والكتب كلها تصدم الانسان رغبة الناس الضئيلة فى أن يعرفوا المعلومات . وشوارع سايجون تنقلها الأقمار الصناعية إلى شاشات التلفزيون ، لكن أهوالها لا تنفذ إلى الناس . ويستنتج موراى كمبتون : « ان هذا شيء أكثر بشاعة من معسكرات الاعتقال ، لأن هذه المرة كل انسان يرى ويعرف .. » ، كل انسان . ويبدو لى أنه لم يكن يتكلم عن الأمريكيين وحدهم .

وكان أكثر الأسئلة اثارة للشكوك أسهلها فى الإجابة : من أين جئت بالمال ؟ ذلك أن المال الذى تكلفه الفيلم لم يأت من انجلترا ولا من أوربا ولا من شركة فى هوليوود ولا من أى منتج آخر ، لأن هؤلاء جميعا رفضوا المشروع ، وتقدم سبعون امريكيا ، كل على حدة ، لم يكونوا من الأثرياء بل من المهنيين ، أطباء ورجال أعمال ، أحسوا بأن هذا الفيلم يجب أن ينجز .

وقد دعانا واحد من الصقور « لم يكن يخشى الحقيقة » إلى فيتنام على نفقته الخاصة ـــ لكن هذا لم يكن مكان قصتنا . وكان أحد العناوين المقترحة للفيلم هو « فيتنام ـــ حكاية من لندن » . كنا مثل الذى يأخذ عينة من الماء ، وهو يعرف أنه حين يضع قطرة من ماء المحيط تحت المجهر ، سيكتشف نفس العناصر الموجودة فى بقيتها .

فى المسرح ، فى انجلترا ، كانت نهاية العرض هى الصمت ، المواجهة ،

بين « الولايات المتحدة » وبيننا « نحن » : فيتنام ولندن . توقف الممثلون عن التمثيل وظلوا ساكنين ، وقد حولوا اهتمامهم إلى مهمة خاصة يقدرون فيها آراءهم الشخصية فى ضوء أحداث النهار وعرض المساء . رغم أن بعض الجمهور لم ير فى ثباتهم غير موقف عدائى ، يعبر عن اعتقادهم بأنهم افضل من الآخرين وأنهم يوجهون لهم الاتهام . وبعضهم اعتبر هذا الصمت إهانة ، وبعضهم اعتبره هروبا من الموقف ، كما أن البعض رأى العمل دعاية شيوعية صارخة ، ولم ير سارتر سوى ستارة حمراء وكتب عن هذا ، ووثبت سيدة إلى المسرح لتمنع ممثلا من احراق فراشة وهى تصيح : « انظروا .. انكم تستطيعون أن تعملوا شيئا ..» وأحيانا ، بعد جلوس يدوم عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية ، يبدأ الغرباء بعضهم عن بعض تماما فى الحديث أحدهم مع الآخر ، وقد يغادرون المسرح معا ، أصبح الصمت صفحة بيضاء يستطيع كل من شاء أن يطالع فيها تعصبه الشخصى وهو يكتب اسمه ويعلن عن نفسه .

أما فى الفيلم ثمة راهب صامت يحرق نفسه فى سايجون ، وواحد من جماعة « الكويكرز » يحرق نفسه فى واشنطن فى صمت ايضا ، وفى لندن لايستطيع رجل وامرأة ان يتبادلا كلمة واحدة ، والمراقبون فى النوافذ لايصدر عنهم أى صوت . هل كل الصمت هو نفسه ؟

كتبت « الكريستيان ساينس مونيتور » إن « الذوق الفاسد يؤدى للبذاءة ..» وكلمة « معاد لامريكا » كانت تلدغنى فى كل مرة . هل يمكن أن أقبل هذه الصفة ؟ وأنا لا أرى نفسى معاديا لأولئك الناس ، ولا لتلك البلاد التى أحبها وأزورها .

كذلك قالوا عن الفيلم إنه « معاد لفيتنام » وقد أدهشنى هذا الوصف

للوهلة الأولى حتى عرفت أن « معاد لفيتنام » هى صياغة موجزة لمعنى « معاد للحرب فى فيتنام » ، اذن فإن « معاد لفيتنام ، تعنى « مناصر لفيتنام » ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى « معاد لأمريكا » فهى صياغة موجزة يجب ان تقرأ على أنها « معاد لهذا التحطيم الوحشى للنموذج الامريكى » بما يعنى « مناصر لامريكا .. » وفى « نورث كاورلينا » ، رأينا أن هذا صحيح . كنا نعرض الفيلم فى جامعة ديوك (طلب رئيس جامعة ميتشجان سرا من المسؤول عن العرض أن يسحب الفيلم) .. ووجدنا أنفسنا وسط عالم من الدفء والتعاطف والحيوية والفهم والحماسة . ولاحاجة للقول : واليأس أيضا .

وبعد يوم تقضيه فى هذه الصحبة ، يمكنك الاقتناع بأن معارضة الحرب سرعان ما ستصبح طاغية على كل ما عداها ، وحقيقة الأمر أنك تستطيع أن تخرج من أمريكا بالانطباع الذى تختاره . وهذا يتوقف على من تحدثت اليه أخيرا ، ومن ثم يمكنك القول بان فيتنام تخيم على كل شيء ، أو يمكنك القول بأن الحياة تمضى غير متأثرة بالحرب ، وكلا القولين صحيح .

أكثر الأمور ازعاجا تمثل فى تلك القلة التى اختارت أن تنظر إلى ما وراء فيتنام وتتساءل عن نوع « السلام » العالمى الذى يمكن أن تؤدى اليه ، فمن المعتقد — عاجلا أو آجلا — ان ذلك الخطأ الفيتنامى سيتم تصحيحه ، وأن الأيام الطيبة ستعود . وفى حكاية « بونى وكلايد » وجدت الأمة صورتها : اطلاق النار من نافذة السيارة والضرب العنيف واطلاق الرشاشات والتمثيل بالجثث ، ثم فى لحظة تالية على الطريق الرئيسى تشرق الشمس ، ويصبح الدم شيئا يمت إلى الماضى ، راح ، لاعلاقة لنا به الآن ، ليس هنا ، فهنا ليس غير الدفء والصداقة وأن تكون شابا جذابا ، ينتظرك

مستقبل باسم على بعد خطوة واحدة لانهاية ولا مقاطعة ولا موت .

الحقيقة علاج جذرى ، ولها تأثير خطر مثل كرة الثلج التى تتضاعف باستمرار وهى تؤذى حين تعتاد الشعوب أو الأمم على حكاية الأكاذيب . والأمة التى يقال لها أنها لا ترتكب خطأ حين تذهب لمحاربة الشيوعية ، تصبح أميل لأن تعانى القلق والفزع لخسارة المعركة فى فيتنام . كانت الجماعة فى حجرتى بالفندق صامتة مدة دقيقة ، ثم صاح أحدهم فى لهجة رجل الاعلانات : « احك لى الاكاذيب عن فيتنام ، لأن الحقيقة تجعلنى أفقد اعصابى .. » وانفجرنا جميعا ضاحكين ، فقد تمت استعادة الخيال ، ولم تعد هناك حرب فى فيتنام .

اجتماعات مع رجال مرموقين ..

هذا الفيلم حكاية . حكاية ليست صادقة تماما ، هى شرقية بعض الشيء ، أحيانا صحيحة ، وأحيانا ليست كذلك ، أحيانا داخل الحياة وأحيانا خارجها ، مثل الأسطورة . وهى تروى كأسطورة فى الماضى السحيق ، بهدف أن تتابع بطريقة معينةبحث الباحث ، وهو الشخصية الرئيسية فيها .

وقد بنى الفيلم كله على هذا الخيط الأساسى الواحد . هذا شيء يختلف كل الاختلاف — من حيث البناء — عن كتاب جورج جوردجيف « اجتماعات مع رجال مرموقين » . ان الباحث يبدأ البحث وكلما مضى فيه تغير لونه وتغير انتظامه وتغير ايقاعه ، ولكنه يظل يتقدم حتى يبلغ درجة معينة من الشدة ، الفيلم اذن ، تعبير مباشر لمن يشاهده عن بحث يتنامى والاحساس بتنامى هذا البحث وتغير مذاقه هو ما يهدف الفيلم إلى عرضه .

وبهذا المعنى ، فان عليك ان تترك الفيلم يغمرك كى تستطيع تتبع العملية الرئيسية ، أما إن سألت نفسك أسئلة منظقية عن التحولات التى تحدث ، فان هذا سيقيم امامك عقبة ، لا أظنها ستكون موجودة دون ذلك .

أثناء اعداد الفيلم تساءل الكثيرون : كيف يمكن لشكل وثائقى مثل السينما أن يعرض أناساً فى حالة خاصة من التطور الداخلى ، سادة ، أو فى سبيلهم لان يصبحوا سادة ، مالم تقدمهم عن طريق أشخاص حقيقيين ؟ ان الممثل الذى يملك بداخله امكانيات أن يصبح رجلا مرموقا لا يستطيع خلال شهرين أو ثلاثة من التدريبات أن يصبح واحدا منهم ، وان يستبقى هذه الحالة مدة سنة أو شهر ، لكنه يستطيع ان يستبقيها المدة التى تكفى لقطة تعرض فى فيلم ، ولن تكون هذه كذبة ، ستكون كذبة لو أنه مضى خارج جماعة الفيلم وبدأ تكوين جمعية سرية للنخبة . لكنها يمكن ان تكون صادقة طول الفترة التى يستغرقهاوقوفه امام الكاميرا ، مع ملاحظة ان هذه اللحظة هى التى تنقضى بين ان يصبح المخرج آمرا : ببدء التصوير (آكشن Acfion)ثم أن يأمر بايقافه (اقطع Cut) وهى لا تستغرق عادة سوى ثوان قليلة ، ونظرا لأنه ممثل ، فهو يستطيع ـــ لفترة محدودة من الزمن ـــ أن يصبح طريقا مفتوحا إلى ما وراء ذاته العادية .

وكتاب جورد جييف « اجتماعات مع رجال مرموقين » ، حين صادفته أول مرة ادهشنى أنه يمكن أن يكون قصة مفيدة أحكيها لجمهور عريض فى هذه اللحظة من نهاية القرن العشرين . من حيث هو كتاب ، فلا يمكن أن يصل الا لجمهور محدود لكننى أحسست أنه كفيلم يمكن أن يصل لجمهور أوسع ، وفيه سيجد كل شخص شيئا ما ينطبق عليه أشد الانطباق . هنا مَنْ يمكن أن أسميه بطلا من زماننا ، شابا يمكن أن تتوحد

به ، لأن موقفه الابتدائى أن به جوعا شديدا للفهم ، ويقينا بأن الاجابات التى قدمها العالم له لا ترضى مطالبه .

وهذا موقف يستطيع أن يجمعنا كلنا معاً بطرق مختلفة ، ومن نقطة البداية هذه تنطلق حكايته — بطريقة غير نظرية ، مباشرة ، وبطولية — فتعرض لنا طرائق الاحساس بما يعنيه أن تعمل على تطوير هذا الجوع إلى بحث حقيقى ، وماذا يعنى أن تكون باحثا ، وماذا يجب ان يكون عليه الباحث ، وماذا يتطلب البحث حتى لا يحدث التخلى عنه ، وما العقبات المتوقعة والمكافآت الموجودة فى هذا السبيل ، ثم ما الذى يمكن أن يوجد ، حقيقة ، فى النهاية . ونهاية الحكاية ليست شيئا مما يعتقده الناس بسذاجة فهى ليست حكاية رجل يبحث ثم يجد جوابا . نهاية الحكاية تكشف لنا — بمباشرة تامة — أن الانسان الذى يبحث يجد المادة التى تعينه على مواصلة البحث ، أبعد وأعمق .

وثمة اجتماع أو لقاء واحد فقط مهم فى حياة الفرد ، يؤدى لتغيير شىء ما ، وهذا يحدث حين يلتقى شخص بآخر يملك أكثر مما لديه ، ويودا قتسامه معه . وما الرجل المرموق ؟ كل انسان على هذا النحو هو مرموق ، لكنه لايعرف ، ولو استطاع الفيلم أن يساعدنا بأن يقدم لنا ولو حتى نكهة هذه الامكانيات ، فلن نكون قد أضعنا الوقت فى مشاهدته .



الفصل التاسع
الدخول فى عالم آخر ..

. . . .

القناع ـ الخروج من قوقعتنا ..

. . . .

من الواضح أن هناك أقنعة واقنعة . هناك شيء بالغ النبالة ، بالغ الغموض ، بالغ الاستثنائية ، هو القناع . وشيء منفر ، خسيس حقا ، باعث على الغثيان (وله قدر كبير من الشيوع فى فن المسرح فى الغرب) وهو يدعي ايضا بالقناع . هما متشابهان من حيث أن كليهما شيء يمكن أن تضعه على وجهك ، لكنهما مختلفان اختلاف الصحة عن المرض .

ثمة قناع واهب للحياة ، يؤثر فيمن يضعه وفيمن يشاهده على نحو ايجابى ، وثمة شيء آخر يمكن أن يوضع على وجه كائن انسانى مشوه فيجعله أكثر تشوها . ويعطى انطباعا للمتفرج المشوه بأن الحياة أكثر تشويها مما يراها على نحو عادى . والاثنان يسرى عليهما اسم واحد هو « الاقنعة » ، وهما قد يبدوان متشابهين للمراتب العابرة ، وأظنه قد أصبح الآن مقبولا على مستوى العالم القول بأننا جميعا نضع أقنعة طول الوقت ولكن فى اللحظة التى يتقبل فيها المرء هذا القول على أنه حقيقى ، ويشرع فى طرح الأسئلة على نفسه حوله ، فهو يلاحظ أن تعبيرات الوجه المعتادة إما أنها تخفى ما لا ينسجم مع ما يحدث فعلا فى الداخل (ومن ثم فهى قناع بهذا المعنى) ، وإما أنها وصف مزوق أو مزخرف ، أى انها تقدم العملية الداخلية ولكن فى ضوء ينقيها ويزيدها جاذبية ، وهى من ثم تقدم طبعة كاذبة لها ــ الشخص الضعيف يضع وجها قويا ، والعكس صحيح .

والتعبير اليومى قناع بمعنى انه إما ان يكون تغطية أو كذبة ، وليس على اتساق مع الحركة الداخلية . اذن ، مادام وجه الانسان يؤدى عمل القناع ، فما الهدف من وضع وجه آخر ؟

لكن الحقيقة ان المرء لو تناول هاتين الفئتين : القناع المرعب والقناع الطيب ، لرأى انهما يعملان بطريقين مختلفتين كل الاختلاف . والقناع المرعب هو الأكثر استخداما بشكل دائم فى المسرح الغربى ، وما يحدث هنا أن فردا — عادة ما يكون مصمم المناظر — يُطلب اليه أن يصمم قناعا ، فيبدأ العمل منطلقا من شىء واحد هو تخيله الذاتى ، وماذا بوسعه ان يفعل سوى هذا ؟ هكذا يجلس أحدهم امام لوحة الرسم ، ويستخرج من المنطقة السابقة على الشعور ، واحدا من ملايين أقنعته الخاصة الكاذبة أو المشوهة أو العاطفية ، ثم يعلقه على شخص آخر . وهكذا ستحصل على شىء ربما هو — بمعنى من المعانى — أسوأ من كذبتك أنت الخاصة ، لان احدهم يكذب عن طريق الصورة الخارجية لكذبة انسان آخر . لكن ما هو أسوأ من ذلك أن كذبة ذلك الشخص الآخر ليست صادرة عن الشعور لكنها نابعة عما قبل الشعور ، وهى — بالتالى ، وبصورة اساسية — أكثر قذارة . لانك تكذب عن طريق الحياة المتخيلة لشخص آخر . من هنا فان معظم الأقنعة التى تراها — فى الباليه وما إلى ذلك — لاتخلو من شىء مَرضَى فيها ، لأنها جانب من جوانب ماقبل الشعور الشخصى ، وقد تجمد . ومن ثم يصل اليك انطباع صورة شىء غير حى ، ينتمى أساسا إلى تلك المناطق الخفية من الاحباطات والانجازات الناقصة ذات الطابع الشخصى .

اما القناع التقليدى فيعمل بطريقة معاكسة تماما . القناع التقليدى — فى جوهره — ليس قناعا بالمرة ، لانه صورة للطبيعة الأساسية ، بعبارة أخرى : القناع التقليدى هو رسم لوجه انسان دون قناع .

وعلى سبيل المثال ، فان اقنعة أهل بالى التى استخدمناها فى « اجتماع الطير » كانت اقنعة واقعية بمعتى ان الملامح فيها — على عكس الاقنعة الافريقية — ليست مشوهة ، بل هى طبيعية تماما ، ومايلاحظه المرء هو أن الشخص الذى يصممها — تماما مثل الشخص الذى ينحت الرؤوس فى « بونراكو » — وراءه آلاف السنين من التراث فى مراقبة الانماط الانسانية مراقبة دقيقة ، لدرجة أن الحرفى الذى يقوم بتصميم الأقنعة — جيلا — بعد جيل — لو أنه انحرف قدر ملليمتر واحد إلى اليمين أو اليسار ، فإن هذا يعنى أنه كف عن انتاج النمط الاساسى ، واصبح لما ينتجه قيمة شخصية . لكنه لو كان مخلصا كل الاخلاص لهذه المعرفة التقليدية — يمكنك ان تصفها بانها تصنيف سيكولوجى تقليدى للانسان ، ومعرفة مجردة بالانماط الأساسية — فستجد أن ما ندعوه قناعا هو فى حقيقته شيء مضاد للقناع .

القناع التقيلدى رسم حقيقى للملامح ، رسم لملامح الروح ، صورة فوتوغرافية للشيء الذى لاتراه الا فيما ندر ، لدى الكائنات الانسانية الصادقة المنطلقة فقط ، انه غلاف خارجى بمعنى انه انعكاس تام وحساس للحياة الداخلية . لهذا السبب فانت تجد فى القناع المحفور بهذه الطريقة — وسواء كان نحتا للرأس على طريقة أهل بوتراكو ، أو قناعا واقعيا على طريقة أهل بالى — أن السمة الأولى التى تميزه هى انه لاشيء مَرضَى فيه . وليس فيه انطباع بالموت حتى لو كنت ترى قناعا لرأس متقلصة معلقا على جدار . انه ليس قناعا للموت . على العكس فهذه الأقنعة ، رغم أنها بلا حركة ، تبدو وكأنها تتنفس أنفاس الحياة ، وبافتراض أن الممثل قد مضى بضع خطوات ، فانه فى اللحظة التى يضع فيها القناع يصبح حيا بعدد لامتناه

من الطرق . قناع من هذا النوع له هده الخاصية وهى انه حين يوضع فوق وجه انسانى ، واذا كان الكائن الذى وراءه حساسا بمعانيه ، يكتسب قدرا من التعبيرات التى لاتنضب أبدا .

اكتشفنا هذا أثناء التدريب معهم ، حين يكون القناع معلقا على الجدار ، فان شخصا يستطيع ــ على نحو أخرق وزائف ــ أن يضفى عليه صفة ما ، كأن يقول : آه ، هذا الرجل المتكبر .. » وتضع القناع ، فلا تعود قادرا على أن تقول « هذا هو الرجل المتكبر » ، لأنه يمكن أن يكون فى نظراته تواضع أو تواضع يشيع فى رقة ، وهذه العيون الواسعة المحدقة يمكن أن تعبر عن العداء أو تعبر عن الخوف ، وهى تتحول وتتحول بغير نهاية ، ولكن داخل النقاء والشدة للإنسان غير المقنع التى تكشف عن طبيعتها الداخلية العميقة بشكل دائم . وعلى هذا النحو ، فاننى أعتقد أن التناقص الأول والأساسى هو أن الأقنعة الحقيقية هى تعبير عن شخص غير مقنع .

سوف اتحدث من واقع تجربتى مع أقنعة أهل بالى ، لكن ينبغى أن أعود خطوة واحدة للوراء قبل ذلك . إن واحدا من التدريبات الخشنة الأولى التى يمكنك أن تجريها مع الممثلين ، والتى يستخدمها العديد من المدارس المسرحية ، حيث تستخدم الأقنعة ، هو وضع قناع أبيض ، أملس ، خلو من أى تعبير ، على وجه شخص ما ، فى هذه اللحظة التى تأخذ فيها وجه شخص ما بعيدا بهذه الطريقة ، يحدث أكثر الانطباعات اثارة ، فجأة تجد واحدا يعرف أن هذا الشىء الذى يعيش به الانسان ، والذى يعرف أنه فى حالة تحول دائم ، لم يعد موجودا بعد . إنه احساس طاغ واستثنائى بالانعتاق والتحرر .

هذا أحد التدريبات العظيمة لدرجة أن كل من يمارسه للمرة الأولى سيظل يعتبر تلك اللحظة بالغة الأهمية : فجأة يجد الواحد نفسه ولفترة معينة ـــ وقد تحرر من ذاتيته الخاصة ، ومع هذا التحرر ينبعث مباشرة وعلى نحو لا يقاوم ، الوعى بالجسد . لدرجة أنك اذا أردت أن تجعل الممثل واعيا بجسده . ، فبدل أن تشرح له وتقول : « ان لك جسدا ، وينبغى أن تكون واعيا به .. » ضع صفحة بيضاء على وجهه ، وقل له : « والآن انظر حولك ..» وسوف لن يفشل أبدا فى أن يعى وعيا حادا كل الأشياء التى ينساها فى العادة . ذلك أن كل طاقة الانتباه قد تحررت من الانجذاب نحو ذلك القطب المغناطيسى المعلق فوق ، هناك على القمة .

الآن نرجع لأقنعة أهل بالى ، فحين وصلت وقام الممثل البالى الذى يعمل معنا بمدها أمامنا تدافع كل الممثلين ـــ مثل الأطفال ـــ وألقوا بأنفسهم على الأقنعة يلبسونها ، ويندفعون فى الضحك ، ينظر أحدهم إلى الآخر ، وينظرون فى المرآة ، ويهرجون ويمزحون كمن فى حفلة راقصة أو كالأطفال حين ترفع أمامهم غطاء السلة الكبيرة الملأى بالملابس . ونظرت نحو الممثل البالى ، كان مرتعبا ، وقد أصابته صدمة مثل صدمة الحرب ، لأن هذه الأقنعة كانت مقدسة عنده . ونظر نحوى متوسلا ، فأوقفت كل شىء تماما ومباشرة بمجرد أن قلت كلمتين فقط أعادتا تذكير الجميع بأن هذه الأقنعة ليست العابا نارية تطلق فى أعياد الميلاد . ونظرا لأن جماعتنا قد عملت معا فترات كافية تحت مختلف الظروف والأشكال ، فان الاحترام الكامل موجود ، لكن الأمر كان على طريقتنا الغربية النموذجية : مجرد نسيان . كان الجميع متحمسين مستثارين ، ولكن مع أقل تذكرة لهم رجعوا ملتزمين منضبطين .

لكنه كان قد أصبح واضحا أن الأمر لم يستغرق عدة دقائق ، تم خلالها نزع القداسة عن الأقنعة نزعا تاما ، لأن هذه الأقنعة سوف تلعب أية لعبة تريدها أنت ، وكان الأمر المثير هو أننى قبل أن أوقف الممثلين ، أى حين كان الجميع يعبثون بها ويلهون ، بدت لى تلك الأقنعة ذاتها أنها ليست أفضل كثيرا من ألعاب أعياد الميلاد ، لأن هذا بالضبط هو ما كانت تُسْتثمر فيه . ان القناع طريق ذو اتجاهين فهو طول الوقت يرسل رسالة للداخل ويسقط اخرى للخارج وهو يعمل حسب قوانين الصدى أو الترديد ، ولو كانت غرفة الصدى مكتملة ، فان الصوت الداخل اليها والصوت الخارج منها هما انعكاسان ، وثمة علاقة كاملة بين غرفة الصدى ، وبين الصوت ، أما اذا لم تكن كذلك فستصبح أشبه بمرآة مشوهة الأبعاد ، وهنا حين يرد الممثلون باستجابات مشوهة ، فإن القناع نفسه يتخذ وجها مشوها . وفى اللحظة التى بدأ الممثلون فيها من جديد ، بهدوء واحترام هذه المرة ، بدت الأقنعة مختلفة ، وأحس الناس الذين بداخلها احساسات مختلفة .

ان أعظم سحر للقناع ، والذى يتلقاه كل ممثل منه ، هو أنه لايستطيع أن يحدد كيف يبدو عليه ، لايستطيع أن يحدد أية انطباعات سيثيرها ، رغم ذلك فهو يعرف . أنا نفسى قد وضعت عددا كبيرا من هذه الأقنعة ، حين كنا نعمل بها ، من أجل أن أتفحص بنفسى هذا الانطباع غير العادى . أنت تفعل أشياء يقول لك عنها الآخرون فيما بعد « انها كانت أشياء غير عادية !.. » ، وأنت لا تعرف ، أنت فقط قد وضعت القناع وأديت حركات معينة ، وأنت لا تعرف ما اذا كانت ثمة علاقة بينها او لم تكن وأنت تعرف أنه لا يجب عليك أن تفرض شيئا بذاته ، أنت تعمل بطريقة ما ، ولا تعرف على نحو عقلى خالص ، لكن الحساسية للقناع موجودة على نحو آخر ، وهى شىء يمكن تنميته وتطويره .

واحدى التقنيات الهامة التى يستخدمونها فى بالى هى أن يبدأ الممثل البالى بالنظر إلى القناع ، والامساك به بين يديه ، انه يطيل النظر فيه ، حتى يبدأ هو والقناع فى أن يصبح كل منهما انعكاسا للآخر ، ويبدأ فى الاحساس ، جزئيا ، بأن القناع وجهه الخاص ، جزئيا فقط وليس كليا ، لأنه بطريقة أخرى سوف يمضى نحو حياته الداخلية المستقلة . وتدريجا ، يبدأ فى تحريك يده بما يعنى أن القناع بدأ يكتسب حياته ، وهو يراقبه ، انه يعاشره حتى يعتنقه ، هنا قد يحدث شيىء لم يستطع أحد من ممثلينا حتى أن يحاوله (وهونادرا ما يحدث حتى بالنسبة للممثل البالى) ، وهو انه يبدأ فى التنفس على نحو مختلف مع كل قناع . ومن الواضح ، بطريقة ما ، أن كل قناع انما يمثل نمطا معينًا من الناس ، له جسد معين ، وله نغمة معينة ، وله ايقاع معين ، وله بالتالى ــ تنفس معين . حين يبدأ الممثل فى الاحساس بهذا ، وتبدأ يده فى اتخاذ حركة متسقة مع هذا التوتر ، يبدأ التنفس فى التغير ، حتى يبلغ درجة ثقل معينه تنفذ الى جسد الممثل كله ، وحين يصبح هذا متأهبا يضع القناع ، فيكتمل الشكل كله ، ويوجد هناك .

وممثلنا لا يستطيع أن يفعلها على هذا النحو ، ولا ينبغى له . لأن هذا ينتمى إلى تراث كامل ومران طويل . لكن ممثلينا الذين لا يستطيعون اللعب على ذلك الجزء من التكنيك الذى اتخذ شكل الأداة بالغة التطور ، يستطيعون ــ بطريقة أخرى ــ أن يطوروا شيئا من خلال الحساسية الخالصة ، ودون معرفة بالاشكال الصحيحة والأخرى الخاطئة . ان الممثل يتناول القناع ، ويدرسه ، ثم يضعه ويتغير وجهه نفسه تغيرا طفيفا حتى يقترب من شكل القناع ، وحين يضعه على وجهه فإنما يكون ــ بطريقة ما ــ أسقط واحدا من أقنعته الخاصة . على هذا النحو تختفى الأقنعة ، من

بلحم ودم ، التى تتدخل ، ويصبح الممثل فى علاقة وثيقة ، علاقة فى صميم بشرته ذاتها ، بوجه ليس هو وجهه ، بل وجه نمط قوى جدا ، وأساسى ، من الناس . وقدرة الممثل على الكوميديا (وهى قدرة بدونها لايكون ممثلا أبدا) تجعله يثق فى امكانياته أن يكون هذا الشخص .

فى هذه اللحظة يصبح الممثل فى الدور ، ويصبح هذا دوره هو ، والحركة التى يفترض أن تأتى إلى الحياة لا تعود بعيدة وصعبة ، بل شيئا قابلا للتكييف مع أية ظروف . والممثل ، وقد وضع القناع ، قد أصبح فى الشخصية بالدرجة الكافية ، حتى لو أن أحداً قدم له كوبا من الشاى ، فإن استجابته ــ أيا ما كانت ــ لابد أن تكون ، كلية ، هى استجابة ذلك النمط ، ليس على نحو تقريبى ، بل على نحو أساسى . وعلى سبيل المثال ، فلو أنه يضع قناع الرجل المتكبر ، فإن الحس التقريبى قد يرغمه على أن يقول يتكبر : أبعد هذا الشاى عنى . ! ، أما بالحس الحى والأساسى ، فإن أكثر الرجال تكبرا يمكن أن يرى كوبا من الشاى فيأخذه ويقول : « أشكرك » دون أن يخون طبيعته الأساسية .

وحين يتناول الممثل الغربى قناعا بالياً ، فهو لا يستطيع أن يحاول الدخول إلى التراث البالى والتكنيك البالى اللذين لا يعرف عنهما شيئا . انما هو يتناول القناع بنفس الطريقة التى يتناول بها دوره ، والدور هو لقاء ، لقاء بين ممثل من حيث هو كتلة من الامكانيات الكامنة ، ومادة حافزة ، ولأن الدور شكل من أشكال المادة الحافزة ، من الخارج ، فهو يضع مطلبا أو يستثير حاجة ، ويشكّل امكانيات الممثل غير المتشكلة ، ولهذا يؤدى اللقاء بين ممثل ودوره دائما ، إلى نتيجة مختلفة . خذ دورا عظيما مثل هاملت . ان طبيعة هاملت ، من جانب ، تضع قائمة من المطالب المحددة

على نحو مطلق ، الكلمات موجودة كما هى ، لا تتغير من جيل لجيل ، لكنها ، فى الوقت ذاته ، مثلها مثل القناع رغم انها تبدو وقد سكنت فى شكلها هذا ، الا أن الأمر على العكس تماما ، وظهورها كما لو أن لها شكلا مستقرا هو مظهر خارجى فقط ، والحقيقة أنها ، ولأنها تعمل عمل مادة حافزة ، حين تلتقى بالمادة الانسانية المتمثلة فى الممثل الفرد ، فهى تخلق خصائص جديدة بشكل دائم .

هذا اللقاء بين المطلب الآتى من خارج ، أى الدور الذى يأخذه الممثل على عاتقه ، وفردية الممثل ، يؤدى دائما إلى سلاسل جديدة دائما من التوافقات . وعلى هذا النحو فان ممثلا شرقيا ، من بالى على سبيل المثال ، لو توافرت لديه الحساسية الأساسية والفهم والتفتح ، والرغبة ..الخ ، يمكنه أن يلعب هاملت ، والممثل البالى العظيم ، لو أن استجمع كل فهمه الانسانى لدور هاملت ، فمن المؤكد أنه سينتج — ثانية بعد ثانية — شيئا يختلف كل الاختلاف عن تناول جون جيلجوود لذات الشىء ، لأنه لقاء مختلف فى ظروف مختلفة ، لكن ما يبدو فى كل حالة سيكون كيفية مكافئة ذات قيمة مكافئة . وبنفس الطريقة تماما فإن القناع العظيم حين يضعه ممثل بالّى ، أو أمريكى أو فرنسى — بافتراض انهم مشتركون بنفس القدرة فى الشروط الأساسية للمهارة والحساسية والاخلاص — سيؤدى لنتائج متكافئة من حيث كيفيتها ، أما من حيث شكلها فهى مختلفة كل الاختلاف .

وأظن هذا الأمر يمضى عبر مراحل . وأعود إلى التجربة العيانية التى لدينا : « اجتماع الطير » ، ولماذا كان يجب علينا أن نستخدم الأقنعة ، وقد كنا دائما نتجنبها ، اننى أنفر من الأقنعة فى المسرح ، ولم يسبق لى أبدا أن استخدمتها من قبل ، لاننى فى كل مرة ألامسها مجرد الملامسة فهى إما

أن تكون أقنعة غريبة ، أو هى فكرة أن أعهد إلى شخص ما بعمل الأقنعة ، وقد جفلت دائما من أن أضع ذاتية فوق ذاتية ، لأن هذا لن يؤدى لخير أبدا . لهذا ، فبدل الاقنعة ، صنعنا كل شيء بوجه الممثل ، وأية أداة لديك أفضل منه ؟؛ لكن كل ما فعلناه حتى المرة الأولى التى استخدمنا فيها الأقنعة ، كان العمل على اظهار فردية الممثل عن طريق وجهه ، وهذا العمل هو ــ بتكنيك أو آخر ــ التخلص من أقنعته السطحية الزائفة .

وقد يكون من المستحيل أن تأخذ ممثل شخصية تلفزيونية ناجحة ، مثلا ، وتحاول أن تظهر فرديتها ، دون انهاك قاس ، وربما دون عملية تدمير خطرة جدا لأقنعته ، لأن توحده بتعبيرات وجهية ناجحة معينة هو شيء عميق الجذور فيه ، وهو جزء من طريقته فى الحياة ومكانه فى العالم ، ومن ثم فهو لايقوى على السماح بالتخلى عنها . لكن ممثلا شابا ، مثلا ، يريد أن يتطور ، يستطيع أن يتعرف على نمطياته وكليشيهاته ، وأن يستبعدها بعضى الشيء ، وهو حين يفعل هذا يصبح وجهه مرآة أفضل ، بنفس المعني الذى يتحدث به الصوفى عن مرآته التى أصبحت أكثر صقلا ، أى مرآة أوضح لما يحدث داخل الوجه . وأنت ترى فى أناس كثيرين أن وجوههم تعكس أكثر ، لا أقل ، مما يدور بدواخلهم . واستخدام الممثل غير المتخفى ، دون مكياج ، ودون ملابس للدور ، قد أصبح اتجاه المسرح التجريبى فى هذه السنوات العشرين الأخيرة ، وكان هذا بهدف إظهار طبيعة الممثل ، ونحن نرى هذا أيضا فى أفضل الأدوار التى مثلت للسينما . ان الممثل يستخدم على السطح ماهو عميق فى داخله ، ويتيح لارتعاشة الجفن أن تكون مرآة حساسة لما يحدث داخله ، بهذه الطريقة ، وعن طريق التدريب الذى لايمضى باتجاه استخدام شخصية الممثل ، بل على العكس ، باتجاه ان

تخلى شخصيته مكانها لفرديته ، فإن استخدام الوجه على نحو حساس يجعل من الوجه قناعا أقل ، وانعكاساً اكثر لهذه الفردية .

وعلى أى حال فنحن نجد ــ وهذا ما جعلنا نتجه نحو الأقنعة ــ ان هناك نقطة تبلغ عندها فردية الممثل أن تكون ضد حدوده الانسانية الطبيعية . وممثل موهوب يستطيع أن يرتجل إلى حدود موهبته ، لكن هذا لا يعنى أنه يستطيع أن يرتجل « الملك لير » لأن موهبته لا تبلغ وراء مدى خبرته العادية ، إلى هذا المدى . وهكذا فهو لا يستطيع أن يرتجل الملك لير ، لكنه يستطيع أن يلتقى والملك لير اذا أعطى له الدور ، وبنفس الطريقة فإن ممثلا يستطيع أن يرتجل بوجهه ، وهذا الوجه سيعكس أى شيء داخل الدائرة العادية للانفعالات والاستجابات والخبرات . ولكن ــ مثلما حدث فى « اجتماع الطير » ــ أن أطلب من أحد ممثلينا البحث عن الوجه الذى يتفق مع درويش عجوز ، فإن القفزة ستكون هائلة . يمكن أن تكون لديه البداية متمثلة فى فهم ثقافى لما يعنيه الأمر ، وقد تكون البداية هى احترام ما يمكن أن يعنيه الأمر ، لكنه لم يصل إلى معرفة ما هو مطلوب حتى يستطيع ، دون تخيل من أى نوع ، ودون قسم كبير يتمثل فى الأدوار الاغريقية والشكسبيرية العظيمة ، دون شيء من هذا كله ، بالتفكير والشعور وحدهما ، أن يحيل وجهه إلى ذلك الوجه المتلألىء للدرويش العجوز .

فلنقل انه يستطيع أن يمضى خطوة فى اتجاه يحتاج ألف خطوة ، عند هذه النقطة تستطيع أن ترى مهارة واحد من ممثلينا (من الواضح أننا يجب أن نواجه الحقيقة دون ادعاءات) لا يمكن أن تعادل مهارة ذلك الحفار الذى حفر القناع ، يغذيه تراث عمره الف عام . ومن ثم ، فلكى يستطيع

ممثلنا أن يقول : « ذات يوم كان هناك درويش عجوز ...» ، ثم يحاول أن يمد هذه الصورة نحو عقل الجمهور بأن يجعل من وجهه وجه هذا الدرويش العجوز ، فسيمضى خطوة واحدة فقط فى هذا الاتجاه ، لكنه حين يضع قناع الدرويش فهو يقفز سنة ضوئية كاملة للأمام ، لأن القناع يجتذبه مباشرة نحو شيء يستطيع أن يتفهمه حين يعطى له ، لكنه لايستطيع أن يفرضه على ذاته بإبداع .

الآن نربط بين هذا وبين ما هو طقسى : فى حدود المسرح ، استخدمنا الطيور فى « اجتماع الطير » حين لاحظنا أن ممثلا كبيرا بدينا يخفق بذراعيه لا يستطيع أن ينقل فكرة الطيران كما يستطيع أن ينقلها ــ للحظتها ــ لو أنه أمسك بموضوع صغير ، وأوحى عن طريقه بفكرة الطيران . فى لحظة من اللحظات يكون كل ما تريده هو فكرة الطيران ، لكنك فى لحظة أخرى لا تريد هذا ، بل تريد انسانية الشخص ، هنا تعود إلى الممثل . على نفس النحو وجدنا ــ بعد أن أجرينا التدريبات بالأقنعة وبدونها (وهذا سبب أننا نضعها ونرفعها) إن هناك لحظات تكون فيها حقيقة الممثل الطبيعية العادية أفضل من القناع ، لأنك لا تريد الانطباع القوى المكثف طول الوقت . الأمر يشبه استخدام النعوت او الصفات ، فهناك لحظات يكون فيها الأسلوب الجيد هو الصريح الذى يستخدم أبسط الكلمات ، لكن هناك لحظة لا تصل فيها العبارة إلى هدفها دون استخدام صفة رائعة ، والقناع هو صفة رائعة مفاجئة تؤدى إلى تكثيف وتقوية الجملة كلها .

والآن ، اننا نتحدث هنا طوال هذا الوقت عن الأقنعة التى هى طبيعية جدا . تلك التى يطلق عليها أقنعة واقعية طبيعية . وكان ما أدهشنى حين رأيت أقنعة بالى للمرة الأولى أنها رغم صدورها عن ثقافة محلية شديدة

الخصوصية الا أنها — بالفعل — تبدو شرقية فى الأساس . وأنت حين تنظر إلى تلك الأقنعة فانك ترى ، أولا ، وأساسا : الرجل العجوز — الفتاة الجميلة — الرجل الحزين — الرجل المندهش ، لكنك ، فقط ، حين تنظر اليها ثانية سوف ترى . آه ، انها شرقية . ربما لهذا استطعنا أن نعمل شيئا مستحيلا من الناحية النظرية ، وهو استخدام أقنعة من بالى للتعبير عن حكاية من فارس ، وهذا شيء يمكن أن يقال عنه من وجهة نظرية خالصة إنه شنيع ومخز وينطوى على تجاهل تام للتراث . فى النظرية ، نعم ، أما حين تتعامل مع جدائل أساسية معينة ، فإن الأمر هنا يصبح شبيها بما فى فن الطهو ، حين تجمع بين أشياء لا يمكن — نظريا — الجمع بينها . وفى حالتنا هذه لأن تلك الأقنعة تعبر عن خصائص انسانية محددة خاصة ، فان الاثنين يمضيان معا ، مثل الخبز والزبد ، وليس ثمة خلط بين أشكال التراث ، لأن التراث لا يتدخل فيها .

من الناحية الأخرى فأنت حين تتعامل مع الأقنعة غير الطبيعية ، فانك تتعامل مع شيء بالغ الدقة . وأظن — مرة ثانية — أن الأقنعة المقننة تقنينا صارما حتى انها تشبه سلاسل من الكلمات فى لغة أجنبية هى مشحونة بالطقس لدرجة أنك اذا لم تكن تعرف لغة العلامات ، ضاع منك تسعة أعشار معناها . وكل ما ستراه فيها هو أنها مؤثرة جدا . بعض الاقنعة فى افريقيا او غينيا الجديدة ، مثلا ، فيها شيء ما بالغ التأثير ، ولكن ما أسهل أن تضيع منك القوة الحقيقية لما تقوله هذه الأقنعة مالم تعرف مجمل التراث الذى يقف وراءها ، والسياق الذى تعمل فيه . وأظن من الميسور لنا أن نضفي قيمة عاطفية على تناولنا للأقنعة ، فهكذا يفعل الناس حين يشترون أحدها ليعلقوه على الجدار ، هى زخرفة جميلة للجدار ، ولكن ما أبخس

هذا الاستخدام لشيء لو قرأت علاماته لأصبحت أكثر دلالة إلى ما لا نهاية !.

لكن هناك نمطا آخر من الأقنعة تتداخل فيه هاتان الفئتان : وهو قناع يعكس ــ بطريقة خاصة ــ تجربة داخلية كذلك ــ، لكنها ليست تجربة سيكولوجية داخلية . بعبارة أخرى يمكنك القول إن هناك نمط القناع الذى دار حديثنا حوله حتى الآن ، وهو الذى يكشف عن أنماط سيكولوجية أساسية للانسان عن طريق وصف دقيق جدا ، وواقعى لملامحه وقسماته ، وهذا الذى يتكشف هو انسان خفى ، لكنك عندها تستطيع أن ترى أن هناك انسانا داخليا خفيا آخر ، هو ما يمكن أن نطلق عليه الآله الاساسى داخل كل شخص منا ، بمعنى أنك تجد فى المجتمعات البدائية ألف آله ، كل منها يمثل وجهاً من وجوه الامكانية الانفعالية داخل كل شخص .

وهكذا ، تجد لديك ، مثلا ، قناعا يعبر عن الأمومة ، قناعا يعبر عن المبدأ الأموى الأساسى ، وهذا التعبير يمضى إلى ما وراء صورة الأم الرؤوم التى تراها فى رسوم العذراء والطفل ، والتى لا تمضى لأبعد من الأم الرؤوم ونظرتها الحانية . تنتقل من هذه إلى الأيقونة مثلا ، وفيها ستجد شيئا أكثر جوهرية وأساسية ، وهو أن السمة الأساسية متمثلة فى شيء لم يعد ينعكس على نحو طبيعى ، حيث بدأت النسب فى التغير حتى نصل إلى كل مدى التماثيل حيث العيون أكبر من الأنف خمس مرات وما إلى ذلك . داخل هذا ثمة شكل للقناع الذى يكتسب دلالة طقسية ويقف على حد الشفرة من حيث امكان استخدامه فى المسرح .

وهذه بالضبط هى المساحة التي تتداخل عندها الفئتان ، فثمة قناع لا يشابه الوجه بالمعنى العادى للكلمة ، مثلما فى رسم لبيكاسو ، حيث يجعل

خمسة أزواج من العيون كل على قمة الآخر وثلاثة أنوف مسطحة ، لكنه حين يحمله شخص ذو حساسية لطبيعته ، سيظل قادرا على التعبير عن جانب من جوانب الشرط الانسانى ، على نحو يتجاوز قدرة أى ممثل على التعبير ، فليس هناك ممثل يستطيع أن يجعل لنفسه مثل هذه القوة والشدة . ان هذا يشبه تماما الاختلاف بين الحديث المباشر للممثل والخطاب الشعرى ، وشىء من الخطابة ، والغناء ، فهى كلها خطوات نحو تعبير اكثر قوة وأساسية ، وأقل عادية ، يمكن أن يكون حقيقيا تماما اذا استطاع أن يعكس حقيقة الطبيعة الانسانية . وعلى هذا النحو يمكن استخدام القناع . لكنه أمر بالغ الدقة والرهافة . وهذا شىء كنت أتوق لاستكشافه ونحن نقترب من « المهابهاراتا » ، وأنا أعرف أنه خطر ومنذر بالتفجر .

كان لدينا قناع بالى من هذا النوع ، قناع بالغ الوحشية للشيطان ، وكنا قد استخدمناه فيما بيننا أثناء التدريبات ، وقد أحس كل منا بتلك القوة الرهيبة التى تنطلق ما أن يضع القناع على وجهه ، ويدخل ، من ثم ، إلى مساحة واسعة ، بالنسبة لنا ، فى « المهاربهاراتا » على سبيل المثال ، كان علينا أن نجد صورة مسرحية تمثل الإله . وكان واضحا لنا أن أى ممثل عادى سيكون سخيفا لو أنه ادعى أنه الاله ، حتى فى العروض المختلفة لمسرحية « العاصفة » حيث ثمة عدد كبير من الفتيات يحاولن أن يكن « الاهات » ، فإن الأمر ينتهى دائما بكارثة ، وبالتالى كان علينا أن نتحول لشىء آخر يمكن أن يساعدنا ، وكان أول شىء هو القناع ، الذى ينطوى على قوة هائلة فى ذاته ، وبوسعه أن يستثير قوى أشد مما يستطيع الممثل أن يستثيرها بنفسه ، ولم يسبق لى أن رأيت الأقنعة تستخدم فى المسرح الغربى أبدا على هذا النحو ، وكان شيئا بالغ الخطورة لنا أن نقترب منه دون قدر كبير

من الفهم والتجريب . وفى الشرق وفى أفريقيا يستخدم هذا النوع من الأقنعة أكثر ما يستخدم فى الطقوس ، وهو يستخدم — بمعنى من المعانى — لتحقيق ذات الهدف ، أى أن يجتذب إلى دائرة الأشياء المجردة المكشوفة تلك التى تسمى القوى ، وأن يكسوها باللحم والدم .

وأظن أننى أستطيع أن أضع الأمر على نحو أبسط : إن القناع الطبيعى يعبر عن الأنماط الانسانية الأساسية والقناع غير الطبيعى يجسد القوى .

وهنا شىء بالغ الأهمية ، إن القناع هو التثبيت أو التجميد الظاهر لعناصر هى فى حركة دائمة فى الطبيعة . وهى مسألة غريبة جدا . ذلك أن مسألة الحياة أو الموت للقناع موجودة . إن القناع يشبه إطارا مصورا لحصان منطلق فى الجرى بمعنى أنه يضع فى صورة تبدو ثابتة شيئا هو فى الحقيقية — إذا تم تصويره بالطريقة الملائمة — تعبير عن شىء فى حركة دائمة ، وهكذا يبدو حب الأم فى تعبير ثابت ، فى حين أن معادله فى الحياة الحقيقية هو فعل وليس تعبيرا . ولو رجعنا مرة ثانية إلى الأيقونة ، لرأينا أننا كى نصور امرأة فى الحياة الحقيقية تعادل ما تعكسه الأيقونة ، فإن هذا يجب أن يتم عن طريق الأفعال خلال فترة زمنية ممتدة حتى نجد هذا المعادل ، وسيتمثل فى اتجاهات معينة وحركات وعلاقات فى الزمن ، ذلك أن حب الأم فى الحياة ليس لقطة فوتوغرافية ، لكنه فعل أو سلسلة أفعال فى الزمن ، خلال فترة معينة . وثمة لون من الإنكار البادى للزمن يتمثل فى ضغط هذا كله وتكثيفه فيما يبدو شكلا جامدا ، مثل قناع أو رسم أو تمثال ، لكن عظمته تبدو — إذا كان على مستوى معين من الجودة — فى أن هذا التجمد ليس سوى وهم ، يتبدد فى اللحظة التى يوضع فيها القناع على وجه

انسانى ، حينذاك سيرى الانسان تلك الخصائص المدهشة التى يمتلكها وهى الحركة التى لا نهاية لها والتى ينطوى عليها .

وهناك تماثيل مصرية تصور الملك يخطو إلى الأمام ، وأنت ترى فيها الحركة بالفعل ، وأنت ترى ملايين المحاولات لفعل الشىء نفسه فى كل ميدان بكل مدينة فى العالم ، فثمة تمثال لرجل قد مد إحدى قدميه للأمام ، واستقر كذلك ، وهو لن يستطيع أبدا أن ينقل قدمه الأخرى !

ولكن انظر إلى أعظم الأمثلة على الاطلاق ، وكان الله فى عون أى ممثل يحاول استخدامه على المسرح ، أعنى تماثيل بوذا العظيمة ، تلك التماثيل الحجرية الهائلة لبوذا فى كهوف « الأجانتا » و « الايلورا » فى الهند . ثمة رأس هى رأس انسانية ، لأن لها عينين وأنفا وفما ووجنتين ، تستقر على عنق ، ولها كل خصائص القناع ، هى ليست من لحم ودم لكنها من مادة أخرى ، هى ليست حية ، وهى بلا حركة . من الناحية الأخرى ، هل تخفى طبيعة داخلية ؟ لا ، لا شىء من هذا أبدا . إنه أرقى انطباع يعرفه الإنسان للتعبير عن طبيعة داخلية . هل هى طبيعية ؟ ليست كذلك تماما ، لأننا لا نعرف أى انسان ينظر بمثل الهدوء الذى ينظر به بوذا ، ولكن ، هل هى خيال تم تجسيده ؟ لا ، فأنت لا تستطيع ، حتى ، أن تقول إنها مثال تم تجسيده ، ورغم ذلك فهى لا تشبه أى كائن إسنانى يمكن أن نعرفه . إنها امكانية . كائن انسانى تحقق تحققا تاما وأصبح حقيقيا تماما .

ويبقى القناع هناك ساكنا ، لكنه لا يشبه شخصا ميتا ، على العكس ، إنه سكون شىء تدور داخله تيارات الحياة بشكل دائم لآلاف السنين . وكان واضحا أنك لو أخذت واحدا من تماثيل بوذا تلك ، وقمت بنزع رأسه ، ثم تجويفها ، وجعلتها قناعا ، ووضعتها على وجه الممثل ، هذا الممثل

إما أن يخلعها عنه ، نظرا لعجزه عن أن يدعم هذه الرأس ، وإما أن يستطيع الارتفاع لمستواها ، وفى هذه الحالة الأخيرة سوف تكون مقياسا دقيقا لمستوى فهمه الممكن ، وكل شخص — حتى بمساعدة القناع — لا يستطيع أن يمضى إلا لمدى معين ، والشاب مساعد الكاهن حين يضع القناع لا شك سيعبر عن شيء يختلف كل الاختلاف عما سيعبر عنه الكاهن الكبير حين يضعه . إذن ، فالقناع يمكن أن يهوى لأسفل ، أو الشخص يمكن أن يصعد لأعلى ، وهذا ما يتسق تماما . وعلى نحو علمى ، بما يملكه الشخص وما يستطيع أن يقدمه .

وهى نفس الطريقة تقريبا التى يتم بها التلبس أو الاستحواذ عند « اليورايين » فى أفريقيا ، فحسب تراثهم ، يجب عليك الارتفاع لتلتقى بمن يقيم داخلك ، وأنت تخدم الاله بقدر مستوى ما تقدمه له بوعى ، من هنا فإن المبتدىء الذى يتلبسه الاله لا شك أنه سيرقص ويعبر على نحو يختلف عما يفعل الكاهن الكبيز ، هى ذات العلاقة تماما مع القناع .

إنها تحرر الشخص لأنها تزيح أشكاله المعتادة على نحو ما أشرت من قبل ، وهذا يرتبط بتجربة لى فى « ريو » فحين كنت فى البرازيل سألت أسئلة كثيرة حول ظاهرة التلبس وكيف تحدث بين « الماكومبا » وسواهم ، ويبدو أن التلبس عندهم — على عكس « اليوريين » ، ومثل ما يحدث فى هايتى — إنما يعتمد على أن يفقد الشخص وعيه فقدا تاما . وقد سألت كاهنا شابا متحذلقا فى « باهى » عما إذا كان يمكن للواحد منهم أن يحتفظ بأى جانب من وعيه وهو فى حالة التلبس تلك ، فكانت إجابته : « لا بفضل الله ... » .

فى ريو ذهبت ذات مساء إلى احتفال ، كان هذا مساء الجمعة ، حين كان ثمة حوالى تسعة آلاف احتفال صغير فى كل الشوارع الخلفية الصغيرة ، وكان مكاننا شارعا خلفيا صغيرا جدا . وكانت تصحبنى فتاة من أهل البلد تعرف طريقها جيدا ، ومضينا نحو ما يعادل كنيسة من كنائس المنشقين ، حسب تعبير « الودوبين » ، أو ديانة الزنوج هناك ، كانت حجرة صغيرة صفت فيها المقاعد صفوفا كأنها صالة فى ارسالية ، والناس ينتظرون ، وبعضهم كانوا يصرخون .

حين تدخل ، تطلب وضع اسمك ، وتُعطى رقما ، وحين يقوم أحدهم ، يحمل ميكروفونا ، باستدعاء الرقم ، تقوم إلى نهاية الحجرة ، حيث مكان يشبه المذبح فى كنيسة صغيرة ، لكن فيه تسعة أشخاص ينتظرون ، هم جميعا من أهل المنطقة ، يفعلون هذا مرة كل أسبوع فى حالة تلبس ، وكل منهم يتلبس نفس الاله بانتظام ، ومن ثم فإنك تتجه نحو الاله الخاص الذى تريد شيئا منه وتتحدث إليه كيفما تشاء .

الشيء المدهش هو هؤلاء الناس من أهل البلاد الذين تخصصوا فى هذا العمل وهم فى حالة تلبس خالص ، وهو شيء غير عادى لأبعد الحدود ، فمن الواضح أنه ليس لديهم أى دليل عما يحدث حولهم ، فهذا مطموس تماما فى ذاكراتهم ، والآلهة جميعا يدخنون السيجار ، (وتلك سمة خاصة فى تلك الالهة الخاصة ، كلها تحب تدخين السيجار) فترى الرجال والنساء جميعا ينفثون الدخان ويتكلمون بطريقة عادية رغم ذلك تتسم بسمات شاذة يفترض أنها تنتمى لذلك الاله ، وينفجرون فى صرخات غريبة وهكذا تطلب منهم النصيحة وسيقول لك أحدهم ما تفعل .

وقد ذهبت وتحدثت إلى سيدة كانت فى حالة تلبس ، لم يكن يتلبسها

إله ، لكنه قديس ، رجل من أهل الأبروشية مات قبل عشرين أو ثلاثين عاما ، ثم تحول إلى قديس ، وهو يعود ليحل فى تلك السيدة ، ودارت بيننا محادثة لطيفة وكانت شديدة الاهتمام بالمعطف الذى ألبسه وسألتنى عنه : « ألا ينفذ منه الماء » ؟ كنا إذن نتحادث على هذا النحو ، وقد باركتنى ونفخت الدخان حولى كلى ، ولأن لغتها كانت البرتغالية فلم أستطع المضى طويلا ، لكن شيئا بغتنى بقوة وأنا أنظر حولى إلى الآخرين المنهمكين فى أحاديثهم . أيقنت فجأة أن الشخص لأنه يعرف أن الآخر فى حالة تلبس ، ومن ثمن فإن أى شىء آخر يبدو فى العينين اللتين تنظران إليك ، على نحو عادى بمعنى ما ، فهى عاجزة عن أن تنطوى على أحكام ذاتية ، وأن هذا يمنحك تلك الحرية . ومن الواضح أن الكنيسة الكاثوليكية تهبك نفس الحرية حين تخفى وجه الرجل الذى تعترف له ، لكنك هنا تستطيع أن تنظر إلى هذا الشخص فى عينيه ، ولأنك تعرف أنه رغم أنك قد ترى هذه السيدة الصغيرة ــ والتى قد تكون جارتك ــ الصباح التالى فى الشارع ، إلا أنها هى ــ بمعنى ذاتيتها ــ لم تكن تنظر إليك بهاتين العينين ، وهى على هذا النحو قد أصبحت قناعا ، بمعنى من المعانى ، وحررتك تماما فى أن تقول أى شىء على الاطلاق وقد أحسست أننى لو كنت أستطيع الحديث بالبرتغالية . لقلت لها أى شىء ، تماما أى شىء .

لحظة أن يُحِّلَك القناع على هذا النحو ، وحقيقة أنه يمنحك شيئا تخفيه ، تجعل من غير الضرورى لك أن تخفيه . وهذا تناقض أساسى موجود فى كل أشكال التمثيل وهو أنه نظراً لأنك آمن يمكن أن تمضى للخطر . وهذا شىء غريب لكن المسرح كله يقوم عليه . لأن هناك اطمئنانا كبيرا ، يمكنك أن تمضى فى مغامرات كبيرة . ونظرا لأن هنا اطمئنانا أكبر ، تستطيع أن

تمضى فى مغامرات أكبر ، ونظرا لأن ما هنا ليس أنت وبالتالى فكل شىء عنك خفى ، فأنت تستطيع أن تُظْهِر نفسك .

وهذا ما يفعله القناع : الشىء الذى تخشى ـــ خشية شديدة ـــ أن تفقده ستفقده على الفور : دفاعاتك العادية وتعبيراتك العادية ووجهك العادى الذى تخفيه وراءك . وأنت الآن تخفى مائة بالمائة ، لأنك تعرف أن الشخص الذى ينظر إليك لا يظن أنه أنت ، وعلى أساس هذا تستطيع الخروج من قوقعتك . ونحن أيضا محبوسون فى « ريبرتوار » ضيق ، فحتى لو أراد بعضنا ذلك ، فنحن لا نقدر على أن نفتح عيوننا أو أن نجعد جبيننا أو نحرك أفواهنا ووجناتنا لأكثر من مدى محدد . ثم فجأة توهب لنا القدرة على أن نفعلها ، فنفتح عيوننا أكثر ونرفع حواجبنا أكثر ، من ذى قبل .

الاشعاع الأساسى ..

لدّى تمثال صغير ، من « فيراكروز » ، لآلهة طوحت برأسها إلى الخلف ورفعت ذراعيها لأعلى . وكل شىء فى التمثال : تصوره ونسبه وشكله ، يعبر عن لون من الاشعاع الداخلى ، ولكى يخلقه هكذا لابد أن الفنان قد خبر مثل هذا الاشعاع ، لكنه لم يعمد إلى هذا كى يصف لنا الاشعاع عن طريق سلسلة من الرموز المجردة ، وهو لم يقل لنا شيئا ، فقط خلق موضوعا يجسد هذه الخاصية بالذات . وهذا عندى هو جوهر التمثيل العظيم .

ولو كانت لدى مدرسة لتعليم الدارما ، فإننا كنا سنبدأ بشىء بعيد كل البعد عن الشخصية أو الموقف أو الفكر أو السلوك . ولن نحاول استحضار الحكايات من ماضى حياتنا كى نصل لأحداث درامية ، مهما كانت صحيحة ، لن نبحث عن الحادثة بل عن كيفيتها ، عن جوهر هذه العاطفة ،

وراء الكلمات وتحت الحادثة . ثم نبدأ بعدها فى دراسة كيف نقعد وكيف نقف وكيف نرفع ذراعا ، ولا علاقة لهذا بتصميم خطوط الرقصات أو بعلوم الجمال ، ولن نكون بهذا ندرس علم النفس ، فقط ، سنكون ندرس التمثيل . والتعريف الكلاسيكى الانجليزى للمسرح بأنه « خشبتان وعاطفة » إنما يسقط الاداة أو المركبة وهى الممثل . ما يعنينى هو أن هناك ممثلا يمكن أن يقف دون حراك على خشبة المسرح ، ويجتذب اهتمامنا على نحو آسر ، فى حين أن ممثلا آخر لا يلفت أنظارنا على الاطلاق . ما الفرق ؟ فى أية عناصر كيمائية أو فيزيائية أو سيكولوجية يكمن هذا الفرق ؟ أهو فى خاصية النجم ، فى الشخصية ؟ لا ، إن هذ سهل جدا ، وهو ليس جوابا . وأنا لا أعرف جواب السؤال ، لكننى أعرف يقينا أنه هنا ، فى هذا السؤال . يمكن أن نجد نقطة البداية فى فننا كله .

وكثيرا ما قارنت بين المسرح وتعاطى المخدر ، وهما تجربتان موازيتان لكنهما متعاكستان ، والشخص الذى يتعاطى المخدر ينجح فى تغيير مدركاته ، لكن المسرح الجيد بوسعه أن يتيح نفس الامكانية ، وكل شىء حاضر لديه : القلق والصدمة والاثبات والدهشة والعجب .. ولكن دون العواقب المأساوية للمخدر . وفى المسرح ، فإن تلك اللحظات التى تزيح حدود الوعى العادى إنما تهب الحياة ، وتكتسب قيمتها الخاصة من حقيقة أنها مشتركة . وإذا كانت تجربة متعاطى المخدر قد تبدو له أوسع لأنه وحيد ، فإن تجربة المسرح هى حقا أوسع لأن الفرد فيها يرتفع — لحظيا — إلى مستوى المشاركة الحميمة مع الآخرين . مثل تلك اللحظات هى الذرا ، ولا بد من عملية مؤدية إليها ، وفى هذه العملية لكل شىء مكانه : الموضوعات والتقنيات والمواهب . وما يهمنى هو زيادة الإدراك ، مهما كان قصيرا .

وكل شيء فى المسرح محاكاة لشيء خارج المسرح . والممثل محاكاة لشخص قد تقابله بصورة عادية خارج المسرح ، والممثل الحقيقى محاكاة لشخص حقيقى ، ما معنى « شخص حقيقى » ؟ أعنى أنه الشخص المتفتح فى كل أجزاء نفسه ، شخص قد طوّر ذاته ونماها إلى الدرجة التى يستطيع عندها أن يتفتح تفتحا كاملا بجسده وعقله ومشاعره ، بحيث لا يبقى أى من هذه القنوات مسدودا ، وأن تؤدى هذه القنوات وتلك القوى المحركة وظائفها مائة بالمائة . تلك هى الصورة المثالية للشخص الحقيقى ولا شيء فى عالمنا هذا يتيح وجودها إلا بعض النظم التقليدية التى تدرب المؤمنين بها على ضبط النفس .

وفى المسرح محاكاة لهذا . وعلى الممثل أن يدرب نفسه عن طريق النظم الصارمة المحددة بدقة ، وعن طريق الممارسة حتى يصبح انعكاسا لانسان متميز ، ولكن لفترات قصيرة من الزمن فقط . وهكذا فإن الممثل يفعل شيئا لا يختلف كثيرا عما يلتمسه المريد المنضم لجماعة روحية قليلة العدد فى التراث . لكن هذا فخ ، فعليه أن يكون واضحا مع نفسه دون شفقة فيما يتعلق بأنه لا يحلق فوق سحب روحية ، وأن يثبت قدميه على أرض صلبة من الحرفة . أولا : يجب أن يشتغل الممثل على جسده ، حتى يصبح جسده متفتحا ، مستجيبا ، موحدا فى كل استجاباته . بعدها يجب على الممثل أن يطور مشاعره أو انفعالاته ، حتى لا تصبح انفعالاته مجرد انفعالات على المستوى الخام ، إن الانفعالات الخشنة أو الخام هى أمارات الممثل الردىء . والممثل الجيد هو الذى يطور فى نفسه القدرة على أن يحس ويتفهم ويعبر عن مدى من الانفعالات ، يتراوح من أكثر الانفعالات خشونة لأكثرها دقة ورهافة . وعلى الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى

النقطة التى يصبح عقله عندها قادرا على العمل بكامل يقظته وانتباهه ، حتى يتفهم دلالة ما يفعل .

وكانت هناك دائما مدارس مختلفة . فمدرسة مير هولد تضفى أهمية فائقة على تطوير الجسد ، وهو ما أدى أخيرا ــ بفضل جروتوفسكى ــ إلى الاهتمام الحالى بلغة الجسد وتطويره . من الناحية الأخرى أكد بريشت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذى كان يفترض أن يكونه فى القرن التاسع عشر ، وأن يصبح انسانا عاقلا ومفكرا كما يليق بزمانه .

وثمة مدارس أخرى ، من ستانسلافسكى لستوديو الممثل ، تؤكد تأكيدا كبيرا أهمية المشاركة الانفعالية للممثل ، وبطبيعة الحال ليس هناك أى تناقض فكل هذه الثلاثة ضرورى ــ وعلى الممثل أن ينسى « ترك الانطباع » وعليه أن ينسى « الاستعراض » ، وعليه أن ينسى « تلفيق الدور أو تزييفه » ، وعليه أن ينسى « إحداث التأثيرات .. » ، وعليه أن يبتعد تماما عن فكرة أنه موجود « كتحفة للعرض » ، وأن يضع بدلها فكرة أخرى هى أنه دائما فى خدمة صورة أعظم منه باستمرار . وأى ممثل يلعب دورا وهو يرى الدور أصغر منه لا شك سيؤدى أداء سيئا ، وعلى الممثل أن يعترف بأنه مهما كان الدور الذى يلعبه ، فإن الشخصية أكثر منه قوة . وبالتالى إذا كان يعلب دور رجل غيور فإن غيرة ذلك الرجل تتجاوز غيرته هو ، وحتى لو كان هو فى حياته غيورا ، فإنه الآن يلعب دور رجل غيرته أكثر غنى وثراء من غيرته هو الخاصة . وإذا كان يلعب دور رجل عنيف ، فإنه يقر بأن العنف الذى يؤديه أعظم طاقة من عنفه هو ، وإذا كان يعلب دور رجل ذى فكر وحساسية ، فإنه يقر بأن رقة مشاعر ذلك الرجل هى شىء يتجاوز قدرته فى حياته اليومية ، مع زوجته وأصدقائه ، على أن يكون رقيقا

وحساسا . وسواء كان يعلب دوره فى مسرحية معاصرة ، أو فى تراجيديا أغريقية ، فإن عليه أن ينفتح على مدى من المشاعر أعظم من تلك التى يجدها فى نفسه كشخص له خصوصية .

وإذن ، فلا يجديه أن يقول : « إنما هكذا أحس به ! » ، لأن عليه أن يكون فى خدمة تجسيد صورة انسانية هى أعظم مما يظن أنه يعرف ، وعليه بالتالى أن يضع فى خدمتها امكانيات تم اعدادها على مستوى رفيع ، إنما لهذا فإن على الممثل أن يتدرب وألا يكف عن التدريب . عازف الموسيقى يفعل هذا كل يوم بيديه وأذنيه وعقله ، والراقص بجسده كله ، أما الممثل فعليه أن يصنع من نفسه أكثر من هذا كى يلعب دوره . إن هذا ما يجعل — أو بالأحرى يمكن أن يجعل — من التمثيل أرقى الفنون . فلا شىء يتركه وراءه ، والممثل الممتاز هو محاكاة للانسان الممتاز وبالتالى يجب أن يكون فى متناوله كل امكانية متاحة للكائن الانسانى .

هذا مستحيل بطبيعة الحال ، لكننا حين نتعرف على التحدى ، يتلوه الالهام والقدرة .

إن وجودنا يمكن تصويره فى دائرتين : الداخلية هى دائرة دوافعنا ، وحياتنا السرية ، والتى لا يمكن رؤيتها أو تتبعها . والدائرة الخارجية تمثل الحياة الاجتماعية ، علاقاتنا بالآخرين ، وعملنا ، واستجمامنا . وعلى وجه العموم ، فالمسرح يعكس ما يحدث فى الدائرة الخارجية ، وقد أقول أن البحث فى المسرح يشكل دائرة تتوسط الدائرتين ، إنه مثل غرفة الصدى أو الترديد ، يحاول أن يلتقط الاشارات الخفية من الدائرة الداخلية ، ويميل المسرح لأن يكون تعبيرا عن العالم المعروف المرئى ، حتى يتيح الفرصة لظهور ما هو غير معروف ، وغير مرئى ، وهو بحاجة لمهارات خاصة ،

وثمة حقيقة أكثر تكثيفا تتكشف لحظة بعد أخرى ، إنها ليست مسألة حقيقية دائمة ، لأنها فى حالة بحث دائم عن ذاتها ، هى ببساطة سلاسل من اللحظات الحقيقية الصادقة ، والمناظر والثياب والاضاءة تقدم القليل ، الممثل وحده هو القادر على أن يعكس التيارات الخفية للحياة الانسانية .

وبحكم وظيفته ، فإن على عاتق الممثل مسؤولية ذات وجوه ثلاثة : الأول هو العلاقة بمضمون النص (أو فى الارتجال ، العلاقة بالفكرة) ، فيجب أن يعرف كيف يعبر عن هذا المضمون ، لكنه لو مضى فى بحثه الشخصى هذا بعيدا جدا ، فإنه يغامر بالسقوط فى مصيدة الفشل فى أداء الوجه الثانى من مسؤوليته ، المتمثل فى علاقته بالممثلين الآخرين ، فمن الصعب جدا على الممثل أن يكون مخلصا وعميقا فى غوصه داخل ذاته ، ويبقى فى ذات الوقت على اتصال وثيق بزملائه وشركائه .

وحين يعمل ممثلان أو أكثر معا ، وهم يخبرون حالة من الحميمية الصادقة ، تنشأ صعوبة أخرى تتمثل فى أنهم يميلون إلى نسيان الجمهور والسلوك كما لو كانو فى الحياة ، ومن ثم يصبحون أكثر خصوصية ، غير مسموعين ، منقطعين ، وحين يحدث مثل هذا يكون الممثلون قد تجاهلوا الوجه الثالث من وجوه مسئوليتهم ، وهى مسؤلية مطلقة ، تتمثل فى علاقتهم بالجمهور ، وهى التى تعطى المسرح — فى النهاية — معناه الأساسى . فالخطيب أو الحكاء (الحكواتى) الذى يقف وحيدا فى مواجهة جمهوره مستعد لأن يتقبل فكرة أن يكون انشغاله الوحيد هو علاقته بهذا الجمهور ، ومن ثم ينصرف كل اهتمامه نحوه ، ويصبح شديد الحساسية تجاه استجاباته ، ويجب على الممثلين أيضا أن يتعلموا أن يسلكوا هذا المسلك ، ولكن دون أن يغفلوا لحظة واحدة عن احترامهم للمشهد ولرفاقهم فى ذات الوقت .

وبعض الممثلين العظام ، حين يهبون أنفسهم تماما لأدائهم ، فهم يثرون هذه العلاقة بالجمهور ، وحين تجعل الجمهور يضحك ، وأن تقيم علاقة قوية ودافئة بالمشاهد ، فإن هذا قد يتحول لقطب مغناطيسى شديد الجاذبية للممثل ، يعمل على إخراجه ، بعنف ، من ذاته . لكنه قد يستدفىء باستمتاع الجمهور ، بضحكاته أو دموعه ، فيفقد اتصاله بالحقيقة وبرفاقه معا . ولو كان يمتلك قدرا غير عادى من التركيز ، فربما استطاع أن يحقق التوازن بين هذه الوجوه الثلاثة لمسؤليته ، ولو أنه فعل هذا ، فسيعينه ما يقدمه له الجمهور على أن يمضى فيه أكثر .

ونحن نعيش فى عصر يرتعب من أحكام القيمة ، بل إننا حتى ، نداهن أنفسنا ونتصور أننا نصبح ــ بطريقة ما ــ أفضل أو أرقى كلما قلت أحكامنا . رغم ذلك فلا يمكن لمجتمع أن يوجد دون مثاليات . والمواجهة بين الجمهور والفعل الدرامى إنما تعنى سؤالا موجها للمتفرج عما إذا كان يوافق أو لا يوافق على ما يرى ويسمع .

وكل شخص يحمل بداخله نظاما تصاعديا للقيم ، على أساسه يوافق أو يستنكر ، والمسرح يتيح امكانية رؤية ما إذا كانت هذه القيم مفروضة من الخارج ، أم أنها ــ حقا ــ صادرة عن اقتناعات الفرد الحقيقية .

والفن ليس بالضرورة مفيداً أو نافعا فى ذاته . والعمل الفنى الرائع من أعمال الماضى ، لو قدم بطريقة معينة ، قد يدفع بنا إلى التثاؤب ، لكنه لو قدم بطريقة أخرى لبدأ لنا كشفا مثيرا . والفن يصبح مفيدا للفرد وللمجتمع إذا انطوى فى داخله على دافع للفعل . والفعل هو ألوان الطيف كلها ، من الخبز والسياسة إلى الوجود ذاته .

يجب النظر فى إعادة تقويم المسرح ، دون أن تغفل عيوننا لحظة واحدة

عن بعض الحقائق البسيطة والدائمة . ان الفضيلة الأولى لأى عرض على المسرح هى أن يكون حيا ، ثم أن يكون مفهوما على نحو مباشر ، أما الشرح والتفكير فيأتيان فى وقت لاحق ، فى كل الفنون الأخرى يقول المرء دائما : « سأرجع بعد عشر سنوات » حين ينتهى العمل ، أما المسرح فإنه بدائى وعضوى مثل النبيذ إذا لم يكن طيبا فى ذات اللحظة التى تشربه فيها ، فلن تكون له قيمة بعد ـــ ولا يجديك هنا أن تقول إنه كان طيبا بالأمس ، أو سيكون طيبا غدا ، والحياة لا تتدفق إلى خشبة المسرح إلا حين يكون الممثل مقنعا ، ومن ثم يصدق المرء ما يقوله ويفعله ، وهو لا يحكم على حركاته وإشاراته ، بل يتبعها دون تردد ، باهتمام قد تم الاستيلاء عليه .

وأظن اليوم أن على المسرح أن يبتعد عن خلق عالم آخر وراء الحائط الرابع يستطيع المتفرج أن يهرب إليه ، بل يجب أن يحاول خلق إدراك أكثر قوة لما فى قلب عالمنا هذا . وإذا شاء المرء للممثل أن يكون على مستوى عالم المُشاهد ، فإن هذا يعنى أن يصبح العرض لقاء ، اجتماعا ، علاقة دينامية قائمة بين جماعة قد تلقت تدريبا معينا وإعدادا معينا من ناحية ، وجماعة أخرى لم تتلق هذا الاعداد ، هى جماعة الجمهور .

ويوجد المسرح فقط حين يلتقى هذان العالمان : عالم الممثلين وعالم المتفرجين فيصبح ثمة مجتمع مصغر ، وعالم مصغر يأتيان معا كل مساء فى تلك المساحة . ودور المسرح أن يقدم لهذا العالم المصغر اشتعالا ونكهة من عالم زائل آخر ، يتكامل معه عالمنا الراهن ويتغير من خلاله .

ثقافة الروابط ..

كثيرا ما سألت نفسى عما تعنيه كلمة « الثقافة » عندى ، فى ضوء

الخبرات المختلفة التى عشت خلالها ، وتدريجا ، وضح لى أن هذا المصطلح غير المحدد يغطى ــ فى الحقيقة ــ ثلاث ثقافات عريضة : واحدة هى ــ بشكل أساسى ــ ثقافة الدولة ، والثانية هى ــ بشكل أساسى ــ ثقافة الفرد ــ وتبقى « الثقافة الثالثة » . ويبدو لى أن كلا من تلك الثقافات إنما يصدر عن فعل « احتفالى » . ونحن لا نحتفل فقط بالأشياء الطيبة بالمعنى الشائع ، نحن نحتفل بالفرح ، وبالاثارة الجنسية ، وبكل ألوان المتعة ، لكننا أيضا ــ من حيث نحن أفراد وأعضاء فى جماعة ، ومن خلال ثقافتنا ــ نحتفل بالعنف واليأس والقلق والهدم : والرغبة فى أن تصبح معروفا ، وأن « تعرض » أمام الآخرين ، هى دائما ، بمعنى من المعانى ، احتفال كذلك .

والدولة حين تحتفل احتفالا أصيلا ، فلأن هناك شيئا جماعيا تود تأكيده ، كما كان يحدث فى مصر القديمة ، حيث كانت معرفتها بنظام الكون ، وفيه يتحد ما هو مادى بما هو روحى ، لا يمكن أن توصف أو تصاغ بسهولة فى كلمات ، ولكن لابد أن تتأكد بأفعال احتفال ثقافى .

وسواء أحببنا أو لم نحب ، يجب أن نواجه حقيقة أن مثل هذا الفعل الاحتفالى غير ميسور فى أى من مجتمعاتنا اليوم ، فالمجتمعات القديمة كانت ــ على صواب دون شك ــ قد فقدت الثقة بالنفس ، والمجتمعات الثورية هى دائما فى وضع زائف ، لأنها تحاول أن تحقق خلال عام واحد ــ أو خمسة أعوام أو عشرة ــ ما استغرقت مصر القديمة قرونا كى تنجزه ، ومن ثم تجعلها محاولاتها الجسورة والمضللة أهدافا سهلة للسخرية والاحتقار .

والمجتمع الذى لم يبلغ ، بعد أن يكون « كلا » لا يستطيع أن يعبر عن نفسه تعبيرا ثقافيا ككل . وحال هذا المجتمع لا يختلف عن حال أفراد فنانين كثيرين لديهم الرغبة والحاجة لأن يؤكدوا شيئا إيجابيا ، لكنهم رغم ذلك لا يستطيعون فى الحقيقة إلا التعبير عن اختلاطهم وأحزانهم . والحقيقة أن أقوى أشكال التعبير الفنى والثقافى اليوم هى غالبا عكس ما يؤكد السياسيون ، وأصحاب العقائد الجامدة والمشتغلون بالتنظير لما يودون أن تكون ثقافتهم عليه . ومن ثم فإن لدينا ظاهرة خاصة بالقرن العشرين ، وهى أن أصدق التأكيدات هى دائما معارضة للخط الرسمى ، والمقولات الايجابية التى يحتاج عالم اليوم — كما هو واضح — أن يستمع إليها هى دائما عميقة مكتومة .

وعلى أى حال ، إذا كانت الثقافة الرسمية موضع شك ، فيجب أيضا أن ننظر نظرة نقدية مماثلة لتلك الثقافة التى — فى استجابتها ضد أشكال التعبير الناقصة للدولة البدائية أو الجنينية — تضع الفردية مكانها ، والفرد يستطيع دائما أن ينصرف إلى ذاته ، والرغبة الليبرالية فى تدعيم هذا العمل من جانب الفرد رغبة مفهومة . رغم ذلك فإنك ترى حين تنظر للوراء أن تلك الثقافة الأخرى هى محددة على نحو صارم كذلك . هى فى جوهرها احتفال رائع للأنا . والاذعان الكامل لحق كل « أنا » فى الاحتفال بأساطيرها الخاصة وحساسياتها الخاصة ، إنما يمثل ذات النقص أحادى الجانب المكافىء للاذعان الكامل لحق الدولة فى التعبير . فقط إذا كان الفرد قد بلغ درجة عاليا من التطور يصبح التعبير عن هذا الاكتمال شيئا رائعا . فقط إذا كانت الدولة قد بلغت درجة من الوحدة والتماسك ، يمكن للفن

الرسمى أن يعكس شيئا حقيقيا ، وهذا لم يحدث سوى مرات معدودة فى كل التاريخ الانسانى .

ما يعنينا اليوم هو أن نكون متيقظين غاية اليقظة فى اتجاهنا نحو الثقافة ، وألا نأخذ ما هو زائف مصطنع ونترك ما هو حقيقى . ولكل من الثقافتين ــ ثقافة الدولة وثقافة الفرد ــ قوتها وانجازاتها ، لكن لهما أيضا حدودهما الضيقة ، المراجعة ، لأن كلا منهما جزئية فقط ، فى الوقت ذاته فإن كليهما باق لأنهما معا تعبير عن مصالح استثمارية قوية لدرجة لا تصدق . فكل جماعة كبرى بحاجة لأن تروّج نفسها ، وكل جماعة كبرى تسعى لأن تحرز التقدم فى ثقافتها ، وبنفس الطريقة فإن الفنانين الأفراد لديهم مصالح عميقة الجذور فى اجبار الآخرين على أن يلحظوا ويحترموا ابداعات عالمهم الداخلى .

وحين أفصل بين ثقافة الفرد وثقافة الدولة ، فإن هذا ليس مجرد فصل ذى طابع سياسى بين الشرق والغرب . والتمييز بين ما هو رسمى وما هو غير رسمى ، بين ما هو دعائى ، وما هو غير دعائى موجود داخل كل مجتمع ، وكل من الجانبين يطلق على نفسه اسم « الثقافة » ، رغم أن أيا منهما لا يمكن اعتباره ممثلا للثقافة الحية . بمعنى أن العمل الثقافى له هدف واحد فقط : الحقيقة .

ما الذى يمكن أن نعنيه بالسعى إلى الحقيقة ؟ ربما كان هناك شىء واحد يستطيع الانسان أن يدركه مباشرة فى كلمة « الحقيقة » ، وهو أنه لا يمكن تعريفها . وفى الانجليزية يقول المرء كليشيها مالوفا . « لا تستطيع أن تثبت سوى الكذبة .. » وهذا صحيح كل الصحة ، فأى شىء أقل من الحقيقة يأخذ شكلا واضحا قابلا للتعريف . وبالتالى ففى كل الثقافات ، فى اللحظة

التى يتم فيها تثبيت الشكل يفقد ميزته ، وتمضى الحياة خارجه ، وبالتالى كذلك فإن كل سياسة ثقافية تفقد ميزتها حين تتحول إلى برنامج . وبالمثل فى اللحظة التى يرغب فيها المجتمع فى أن يقدم صياغة رسمية لذاته ، لن يقدم سوى كذبة ، لأن هذه فقط هى التى يمكن « تثبيتها » ، لم يعد لها تلك الكيفية الحية ، غير الملموسة ، التى لا نهاية لها ، التى يمكن أن تطلق عليها « الحقيقة » ، والتى ربما فهمت على نحو أقل غموضا لو استخدمنا عبارة « الادراك المتزايد للواقع » .

إن حاجتنا لذلك البعد الغريب المضاف للحياة الانسانية ، الذى ندعوه على نحو غائم ، « الفن » أو « الثقافة » يرتبط دائما بتدريب يحدث فيه أن إداركنا اليومى للواقع ، المحصور داخل حدود غير مرئية ، ينفتح فى لحظة من اللحظات . وفى حين نوقن أن هذا الانفتاح اللحظى هو مصدر قوة ، نوقن أيضا أنها لحظة وستمضى . إذن ماذا نفعل ؟ إننا نستطيع العودة لها مرة أخرى عن طريق فعل آخر من نفس النسق ، وهذا بدوره يعيدنا إلى التفتح على حقيقة لن نبلغها أبدا .

ولحظة العودة للافاقة تستغرق لحظة ثم تمضى ، ونحن نحتاجها مرة أخرى . هنا يجد ذلك العنصر الغامض « الثقافة » مكانه .

لكن هذا المكان لا يمكن أن يشغله سوى تلك « الثقافة الثالثة » ، لا تلك التى تحمل اسما أو تعريفا ، بل تلك الضاربة ، البعيدة عن متناول اليد ، شيء يمكن تشبيهه — على نحو من الأنحاء — « بالعالم الثالث » ، هو الذى يبدو ، لبقية العالم ، ديناميا ، عنيدا ، صعب المراس ، يتطلب توافقات لا نهاية لها ، فى علاقة لا يمكن أن تكون دائمة .

فى مجال عملى ، المسرح ، كانت خبرتى الشخصية خلال هذه السنوات القليلة الأخيرة كاشفة لأبعد الحدود ، كان جوهر عملنا فى « المركز الدولى لبحوث المسرح » يقوم على جمع الممثلين من أطر وثقافات عديدة متباينة ، وأن نساعدهم على أن يعملوا معا على تقديم أحداث مسرحية أمام شعوب أخرى — ووجدنا ، أولا ، أن الكليشيهات الشائعة عن ثقافة فرد ما غالبا ما يشارك فيها هذا الفرد نفسه . وهو قد جاء إلينا معتقدا أنه جزء من ثقافة قومية خاصة ، وتدريجيا ومن خلال العمل يكتشف أن ما كان يظنه ثقافة لم يكن سوى طرائق سلوكية سطحية فى تلك الثقافة ، وأن هناك شيئا مختلفاً كل الاختلاف يعكس ثقافته الأكثر عمقا ، وذاتيته الأكثر عمقا . ولكى يكون صادقا مع نفسه ، فإن عليه أن يطرح تلك السمات السطحية التى يتم التمسك بها فى كل بلد وتنميتها من أجل تكوين فرق ونشر الثقافة القومية . وعلى التوالى ، رأينا أن الحقيقة الجديدة لا يمكن أن تظهر مالم يتم تحطيم تنميطات جامدة معينة .

ولأكن محددا تماما هنا بالنسبة للمسرح ، كان هذا يعنى نهجا عيانيا للعمل له اتجاه واضح ، هذا الاتجاه يتضمن تحديا لكل العناصر التى تضعها كل البلاد على شكل المسرح كى تجعله داخل قوس مغلق ، سجينا داخل لغة أو أسلوب ، أو وظيفة اجتماعية ، أو مبنى ، أو نمط معين من الجمهور . ومن خلال عمل فعل المسرح ، الذى لا ينفصل عن الحاجة إلى إقامة علاقات جديدة بشعوب مختلفة ، بدت امكانية ايجاد روابط ثقافية جديدة .

لأن الثقافة الثالثة هى ثقافة الروابط ، فهى التى يمكن أن توازن التشظى الموجود فى عالمنا . وعليها أن تعمل فى استكشاف علاقات ، حيث اختفت هذه العلاقات ، أو ضاعت ، بين الانسان والمجتمع ، بين نوع انسانى

وآخر ، بين العالم الصغير والعالم الكبير ، بين الانسانية والآلية ، بين المرئى وغير المرئى ، بين الفئات واللغات والأنواع . ما هى هذه العلاقات ؟ العمل الثقافى وحده هو الذى يمكن أن يكشف تلك الحقائق الحيوية .

هكذا تمضى الحكاية ..

حين رأى الرب كيف أن الجميع كانوا ضجرين بلا أمل فى اليوم السابع من أيام التكوين ، أجهد مخيلته التى تمتد وتمتد بغير حدود ، كى يجد شيئا آخر يضيفه إلى هذا الكمال الذى أدركه ، فجأة انبثق الالهام حتى ما وراء حدوده غير المحدودة ، ورأى بُعْداً جديدا للواقع : قدرته على أن يحاكى ذاته . وهكذا أبدع المسرح .

جمع ملائكته جميعا ، وقال لهم الكلمات التالية التى لا تزال مصونة فى وثيقة سنسكرتية قديمة : « إن المسرح سيكون المجال الذى يستطيع فيه الناس أن يتعلموا كيف يفهمون غوامض الكون المقدسة » ، ثم أضاف عل نحو عرضى خادع : « وسيكون فى الوقت نفسه راحة للسكارى وللمتوحدين .. » .

وسُرَّ الملائكة جميعا ، وانتظروا — بصبر نافذ — حتى اجتمع فى الأرض ما يكفى من الناس كى يبدأوا فى الممارسة ، واستجاب الناس بحماسة مماثلة ، وسرعان ما أصبحت هناك جماعات عديدة تحاول كلها محاكاة الواقع بطرائقها المختلفة . رغم ذلك جاءت النتائج مخيبة للآمال ، وكل ما كان يبدو مدهشا وخصبا وشاملا كان يتحول بين أيديهم إلى هباء ، وعلى نحو خاص فإن الممثلين والكُتاب والمخرجين والرسامين والموسيقيين لم يستطيعوا أن يتفقوا فيما بينهم على أيهم الأكثر أهمية ، وهكذا أضاعوا معظم الوقت فى الشجار ، على حين أصبحت أعمالهم لا ترضيهم أكثر فأكثر .

وفى يوم أيقنوا أنهم لن يستطيعوا على هذا النحو أن يحرزوا أى تقدم ، فأوفدوا ملاكا منهم ، يرجع إلى الرب يسأله العون .

وتفكر الرب مليا ، ثم تناول قصاصة ورق خطَّ عليها شيئا وطواها ووضعها فى صندوق وأعطاها للملاك قائلا : « هنا كل شىء . كلمتى الأولى والأخيرة .. » .

وكانت عودة الملاك إلى دوائر المسرح حدثا هائلا ، واجتمع أهل الحرفة جميعا وتزاحموا حوله وهو يفتح الصندوق ويلتقط الورقة ويفضها كانت تحوى كلمة واحدة ، قرأها بعضهم من فوق كتفيه حين كان يعلنها للآخرين ، كانت الكلمة : « الاهتمام Interest » .

— « الاهتمام ؟ .. » — « الاهتمام » ! — « هل هذا كل شىء ؟ .. » — « هل هذا كل شىء ؟ .. » .

وسرت دمدمة عميقة من السخط والخيبة .

— « إلى أين يؤدى بنا هذا ؟ » — « هذا شىء طفلى .. » — « كأننا لم نكن نعرف .. » .

وانفض الاجتماع على غضب ، وترك الملاك تحت سحابة ، وأصبحت هذه الكلمة — رغم أن أحدا لم يشر إليها أبدا — أحد الأسباب التى جعلت الرب يفقد اعتباره عند مخلوقاته .

وعلى أى حال ، فبعد عدة آلاف من السنين ، وجد طالب شاب يدرس السنسكريتية إشارة لهذه الحادثة فى سِفْر قديم ، ولما كان يعمل أيضا — بعض الوقت — فى تنظيف المسرح ، فقد أبلغ أعضاء الفرقة بهذا الاستكشاف . هذه المرة ، لم يتناولوا الأمر بسخرية أو احتقار ، بل ساد

صمت طويل رزين ، ثم تكلم أحدهم : « الاهتمام ـــ أن أكون مهتما ـــ يجب أن أهتم ـــ يجب أن أهم الآخرين ـــ لا أستطيع أن أنقل الاهتمام للآخرين مالم أكن أنا نفسى مهتما ـــ نحن بحاجة لاهتمام مشترك .. » .

ثم صوت آخر :

« لكى نتقاسم اهتماما مشتركا ، يجب أن نتبادل عناصر الاهتمام ، بطريقة تثير اهتمامنا .. » .

ـــ « تثير اهتمامنا نحن الاثنين .. » ـــ « تثير اهتمامنا جميعا .. » ـــ « بالايقاع الصحيح .. » ـــ « بالايقاع ؟ .. » ـــ « نعم الايقاع مثل ممارسة الحب فلو كان أحدهما صاحب إيقاع سريع جدا والآخر صاحب إيقاع بطىء جدا ـــ فلن يكون الأمر مثيرا للاهتمام .. » .

ثم راحوا يتناقشون فى جدية واحترام بالغين ، ما هو المثير للاهتمام ؟ أو بالأحرى كما صاغها واحد منهم : ما الذى يثير الاهتمام حقا ؟

وهنا بدأوا يختلفون ، البعض رأى أن الرسالة الالهية جاءت واضحة ، « والاهتمام » يعنى فقط تلك الجوانب من الحياة التى ترتبط ارتباطا مباشرا بالأسئلة الجوهرية حول الكينونة والصيرورة والاله والقوانين الالهية ، والبعض الآخر رأى أن الاهتمام يعنى الاهتمام المشترك بين كل الناس الموجه نحو فهم أكثر وضوحا لما هو عادل وما هو ظالم للنوع الانسانى ، البعض الأخير رأى فى عادية الكلمة ذاتها « الاهتمام » إشارة واضحة نحو عدم إضاعة لحظة واحدة فى التفكير العميق والحكيم بل المضى بها كما هى نحو التسرية .

عند هذه النقطة اقتبس طالب السنسكريتية لهم النص الكامل حول سبب خلق الرب للمسرح ، قال : « من أجل أن يصبح هذا كله فى ذات الوقت ... » ، وأضاف آخر : « وبطريقة مثيرة للاهتمام » وبعدها ساد صمت عميق .

ثم بدأوا بتناقشون حول الوجه الآخر للعملة : جاذبية « غير المثير للاهتمام » ، الدوافع الغريبة ، الاجتماعية والنفسية ، التى تجعل مثل هذ العدد الكبير من الناس فى المسرح يصفقون غالبا ، بحماس ، وحرارة ، للأشياء التى لا يمكن أبدا أن تكون مثيرة لاهتمامهم على أى نحو من الأنحاء .

قال أحدهم : « آه لو استطعنا حقا أن نفهم هذه الكلمة .. » .

وقال آخر فى لهجة مهدِّئة : « بهذه الكلمة نستطيع أن نمضى لبعيد جدا .. » .

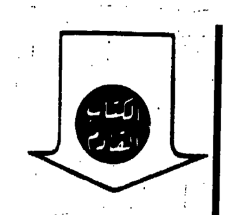


المؤلف فى سطور

- بيتر بروك (١٩٢٥ -)
- درس فى اكسفورد .
- أخرج مسرحيته الأولى « خاب سعى العشاق » فى ١٩٤٦ ، وقدم بعدها عددًا هائلاً من الأعمال لأهم كُتاب المسرح العالمى : شكسبير وسينيكا وتشيكوف وأنوى وميللر وسارتر واليوت وآردن وبيتر فايس وودريفات وسواهم .
- أسس « المركز الدولى للمسرح » فى ١٩٧٠ ، وقدم عنه عددًا من العروض المثيرة : أورجـــاست ، ٧١ » . « الأيك ، ٧٥ / ٧٦ » ، « اجتماع الطير ، ٧٩ » ، المهابهاراتا ، ٨٧ » .
- أخرج بروك عددًا من الأوبرات وأفلام السينما كما صمم المناظر لبعض عروضه ووضع موسيقاها .
- لازال يعمل بين لندن وباريس .

المترجم فى سطور

- فاروق عبد القادر : ولد فى القاهرة .
- درس فى آداب عين شمس .
- عمل بالكتابة والنقد والترجمة : محررًا فى « روزاليوسف » وسكرتيرًا لتحرير « المسرح » ومسؤولاً عن الأدب والفن فى « الطليعة »
- نشر مقالاته ودراساته فى عدد كبير من الصحف والمجلات العربية والمصرية .
- ترجم عددًا من الدراسات فى العلوم الإنسانية وفن المسرح ، كما ترجم نصوصًا لتنسى وليامز وتشيكوف وأداموف وسواهم .
- من كتبه المنشورة : أزهار وسقوط المسرح المصرى ، ٧٩ ، « مساحة للضوء ، مساحات للظلال ، ٨٥ » ، ونافذة على مسرح الغرب المعاصر ، ٨٦ » أوراق من الرماد والحجر ، ٨٨ » ، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، ٩٠ » ، « أوراق أخرى من الرماد والحجر ، ٩٠ ».
- سبق أن ترجم لبيتر بروك مسرحيته « يو . اس ، ٧١ » وكتاب « المساحة الفارغة ، ٨٠ » .
- يقيم ويعمل فى القاهرة .



مؤثرات عربية واسلامية فى الأدب الروسى
تأليف : د . مكارم الغمرى

صدر عن هذه السلسلة

٢٠ ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة : حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب
٢١ ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد علي الفرا
٢٢ ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : { رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني
٢٣ ـ الـسـرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٢٤ ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
٢٥ ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي
٢٦ ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٢٧ ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
٢٨ ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جـلال
٢٩ ـ العرب والتحـدي	تأليف : د/ محمد عماره
٣٠ ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني
٣١ ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني
٣٢ ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدزيني
٣٣ ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
٣٤ ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
٣٥ ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
٣٦ ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
٣٧ ـ المسـاجد	تأليف : د/ حسين مؤنس
٣٨ ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش
٣٩ ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي
٤٠ ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري
٤١ ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبـده بـدوي
٤٢ ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري
٤٣ ـ الإسلام في الصـين	تأليف : فهمي هويدي

٤٤ ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
٤٥ ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار
٤٦ ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي
٤٧ ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو
٤٨ ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
٤٩ ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ
٥٠ ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام
٥١ ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسـان
٥٢ ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي
٥٣ ـ البدائيـة	ترجمة : د/ محمد عصفور
٥٤ ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب
٥٥ ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال
٥٦ ـ الإدمـان	تأليف : د/ عادل الدمرداش
٥٧ ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنميـة	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
٥٨ ـ الوجوديـة	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح
٥٩ ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ أنطونيوس كرم
٦٠ ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦١ ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
٦٢ ـ حكمة الغرب (الجزء الأول)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا
٦٣ ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار
٦٤ ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
٦٥ ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
٦٦ ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني
٦٧ ـ بنـو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي
٦٨ ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو
٦٩ ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر
٧٠ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة :د/ عطيه محمود هنا
٧١ ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
٧٢ ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا

٧٣ ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود
٧٤ ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
٧٥ ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم
٧٦ ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح
٧٧ ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانياً وعالمياً	تأليف : د/ أحمد عتمان
٧٨ ـ قضايا التبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
٧٩ ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
٨٠ ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : { د/ عبدالرزاق العدواني د/ سمير رضوان
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي

العنوان	المؤلف
٩٥ ـ تغيير العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : { د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عمادالدين إسماعيل
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف : د/ محمد توفيق صادق
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف : جاك لوب ترجمة : أحمد فؤاد بلبع
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم
١٠٦ ـ « المتلاعبون بالعقول »	تأليف : هربرت . أ . شيللر ترجمة : عبدالسلام رضوان
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) الجزء الثاني	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطية محمود هنا
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الما
١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة

١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية
(قضايا ومشكلات)
القسم الأول
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة : د/ شاكر مصطفى

١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث
تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب

١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف
تأليف : د/ رمزي زكي

١١٩ ـ قصيدة وصورة
تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي

١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب
تأليف : د/ سوزانا ميلر
ترجمة : د/ حسن عيسى
مراجعة : د/ محمد عمادالدين إسماعيل

١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم
تأليف : د/ رياض رمضان العلمي

١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية
(القسم) الثاني
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة د/ شاكر مصطفى

١٢٣ ـ ثقافة الأطفال
تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي

١٢٤ ـ مرض القلق
تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان
ترجمة : د/ عزت شعلان
مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة

١٢٥ ـ طبيعة الحياة
تأليف : فرانسيس كريك
ترجمة : د/ أحمد مستجير
مراجعة : د/ عبدالحافظ حلمي

١٢٦ ـ اللغات الاجنبية (تعليمها وتعلمها)
تأليف : د/ نايف خرما
د/ علي حجاج

١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان
تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة

١٢٨ ـ المدينة الإسلامية
تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان

١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية
تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل

١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي
تأليف : د/ زولت هارسيناي
ريتشارد هتّون
ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : د/ مختار الظواهري

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام
تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان

١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في افريقيا
تأليف : د/ والتر رودني
ترجمة : د/ أحمد القصير
مراجعة : د/ إبراهيم عثمان

١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية
تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله

١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد
تأليف : { روبرت م . اغروس
جورج ن . ستانسيو
ترجمة : د/ كمال خلايلي

١٣٥ ـ العرب واليونسكو
تأليف : د/ حسن نافعة

١٣٦ ـ اليابانيون
تأليف : إدوين رايشاور
ترجمة : ليلى الجبالي
مراجعة . شوقي جلال

١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية
تأليف : د/ معتز سيد عبدالله

١٣٨ ـ أدب الرحلات
تأليف . د/ حسين فهيم

١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الأوروبي لأفريقيا
تأليف عبدالله عبدالرازق ابراهيم

١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر
(نتملك أو نكون)
تأليف : إريك فروم
ترجمة : سعد زهران
مراجعة . د / لطفي فطيم

١٤١ ـ الأدب اللاتيني
(ودوره الحضاري)
تأليف . د / أحمد عتمان

١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك
إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية
ترجمة محمد كامل عارف
مراجعة علي حسين حجاج

١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية
تأليف . د/ محمد حسن عبدالله

١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص
تأليف : الكسندرو روشكا
ترجمة . د/ غسان عبدالحي أبو فخر

١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرضى العقلي
تأليف د/ جمعة سيد يوسف

١٤٦ ـ حياة الوعي الفني
(دراسات في تاريخ الصورة الفنية)
تأليف غيورغي غاتشف
ترجمة : د/ نوفل نيّوف
مراجعة د / سعد مصلوح

١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها
تأليف : د/ فؤاد مرسي

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : { ستيفن روز ليون كامن ريتشارد ليونتن ترجمة : د/ مصطفى ابراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجيات والسياسات»	(برنامج الامم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبدالسلام رضوان
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف د. شوقي عبدالقوي عثمان
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د . أحمد مدحت إسلام
١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د . محمد حسن عبد الله

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها ترجمة وتأليفاً :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار .

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستسقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي ، أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة أو المترجمة - من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

● المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
● المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كويتياً
● المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولاراً أمريكياً
● الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقياً : ثقف ـ تلكس : ٤٤٥٥٤ TLX.NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : 2419 891

طبع من هذا الكتاب
ثلاثون ألف نسخة

هـــذا الكتـــاب

● فى هذا الكتاب يقدم أشهر فنانى المسرح فى الغرب المعاصر خبرته بهذا الفن لأكثر من أربعين سنة . وبالإضافة لعروض المسرح التى قدمها أو شارك فى إعدادها ، يحدثنا عن تجربته فى إخراج « الأوبرا » وأفلام السينما ، كما يحدثنا عن عدد هائل من الفنانين الذين عرفهم وعمل معهم .

وفى ١٩٧٠ أسس بروك « المركز الدولى لأبحاث المسرح » فى باريس ، وكوّن فريقاً من الممثلين من جنسيات مختلفة وأطر ثقافية منوعة ، وكان معهم على ارتحال دائم ، يرتحلون ويقدمون عروضهم فى قلب إفريقيا وأطراف أستراليا وأماكن عديدة فى أوربا وآسيا وأمريكا . عن هذه التجربة الإنسانية والفنية الخصبة تمت عروض متألقة ومثيرة للجدل فى المسرح المعاصر ، لعل آخرها وأهمها عرض « المهابهاراتا » — عن الملحمة الهندية العظيمة — فى ١٩٨٧ .

إننا لا نبالغ حين نقول إن فى هذا الكتاب هو « كل » بيتر بروك .

سعر النسخة

الكويت	٧٥٠ فلس	ليبيا	دينار ونصف	اليمن	٨٠٠ فلس
السعودية	١٢ ريال	المغرب	١٥ درهما	السودان	١٠ جنيهات
الأردن	دينار واحد	تونس	دينار ونصف	البحرين	دينار واحد
سوريا	٥٠ ليرة	الجزائر	٢٠٠ دينارا	قطر	١٠ ريالات
لبنان	٧٥٠ ليرة	مصر	جنيهان	عمان	ريال واحد
				الامارات العربية المتحدة	١٠ ريالات

مطابع الأهرام التجارية - قليوب - مصر